MICHELANGELO

KRITISCHE UNTERSUCHUNGEN

I





MICHELANGELO

KRITISCHE UNTERSUCHUNGEN

ÜBER

SEINE WERKE

VON

HENRY THODE

I. BAND

ALS ANHANG ZU DEM WERKE:
MICHELANGELO UND DAS ENDE DER RENAISSANCE,
DESSEN IV. BAND

BERLIN
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
1908



ÜBERSETZUNGSRECHT UND ALLE ANDEREN RECHTE VORBEHALTEN

DRUCK VON FISCHER & WITTIG IN LEIPZIG



REINHARD KEKULE VON STRADONITZ

GEWIDMET


Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/michelangelokrit01thod

VORWORT

Als ich vor Jahren, mit der Vorbereitung und Abfassung der zwei ersten Bände meines Werkes: „Michelangelo und das Ende der Renaissance“ beschäftigt, die Vorarbeiten auch für den dritten begann, sah ich mich vor die Aufgabe gestellt, Untersuchungen sehr eingehender Art, wie sie bis dahin noch nicht gemacht worden waren, über das Werden der Schöpfungen des Meisters, insbesondere über die Zeichnungen vorzunehmen. Es galt, das gesamte Material zu sammeln, kritisch zu sichten und mit den litterarischen Nachrichten, die gleichzeitig durch Karl Frey erfreulich bereichert wurden, in Einklang zu setzen. In allem Wesentlichen hatte ich ein festes Urtheil gewonnen und dem Einzelnen seinen Platz angewiesen, bevor die auf gleiche Ziele gerichteten Forschungen Heinrich v. Geymüllers (Michelagnolo als Architekt, Bd. VIII der „Architektur der Renaissance in Toskana“, 1904), Fritz Burgers (über das Juliusdenkmal und die Medicigräber in „Geschichte des florentinischen Grabmales“, 1904), Bernhard Berensons (die Zeichnungen in „The drawings of the Florentine painters“, 1903) und Ernst Steinmanns (Die Sixtinische Kapelle, II. Bd., 1905), sowie die zahlreichen kleineren, seit der Herausgabe des zweiten Bandes meines Werkes ungemein eifrig betriebenen Sonderstudien erschienen. Nur ausnahmsweise, in einer Besprechung der Steinmann'schen Publikation (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1907, XXX, S. 69 ff.) habe ich öffentlich Stellung zu ihnen genommen, da ich es für richtiger erachten musste, in ausführlichem Zusammenhange meine Meinung mitzutheilen. Die Probe, auf welche meine Geduld gestellt ward, war keine kleine, denn immer wieder hatte ich in meinem Manuskript neu auftauchende Behauptungen, und zwar häufig auch solche, welche, unhaltbar, nur infolge eines Mangels an gründlicher Kenntniss der Quellen entstehen konnten, nachträglich zu berücksichtigen und zu beurtheilen. Zu spät hierfür erschienen Hans Mackowskis „Michelangelo“ und „Die Räthsel Michelangelos“ von Karl Borinski (1908), welch' letzterer Arbeit ich freilich, da ich sie im Prinzip und daher auch in den versuchten einzelnen Nachweisen einer vollständigen Abhängigkeit Michelangelos von Dante für verfehlt erachten muss, förderliche Beiträge nicht hätte entnehmen können. Auf die An-

sichten, die von Karl Frey in seiner seit Kurzem erscheinenden und noch lange nicht vollendeten Publikation der „Handzeichnungen Michelagnolos“ (Berlin 1907) geäussert werden, bin ich, soweit es bei der Drucklegung meiner „Kritischen Untersuchungen“ noch möglich war, eingegangen und habe die Abbildungen zitirt. Dankbar, wie jeder Fachgenosse, für diese wichtige Veröffentlichung, möchte ich aber doch davor warnen, auf die Reproduktionen, die vielfach zu wünschen übrig lassen, stilkritische Urtheile zu begründen.

Die auf dem gleichen Felde mit mir Arbeitenden werden mir das Zeugniss nicht versagen können, dass ich trotz der schwierigen Bedingungen bemüht gewesen bin, alles von ihnen Vorgebrachte in gebührender Weise zu erwähnen. Ja, ich habe es mir zur Regel gemacht, selbst in den vielen Fällen, da ich mir eine von Anderen geäusserte Meinung längst schon selbst gebildet hatte, Jenen den Vorrang zu lassen. Und ich bereue die grosse Mühe, die mir aus solcher nachträglichen Verarbeitung erwuchs, nicht, denn ich wurde durch diese zu immer erneuter Prüfung meiner Argumente veranlasst und erlangte durch bald mich überzeugende, bald meine Kritik herausfordernde Behauptungen werthvolle Belehrung und Anregung. Möchten sich solcher meine Leser, die in übersichtlicher Anordnung auch alle wichtigeren früheren Auffassungen und Deutungen der Werke Michelangelos finden werden, ihrerseits erfreuen!

Indem ich nunmehr meine Studien nach längerer Verzögerung, die durch eine vielfältige Arbeitslast erklärt wird, den Fachgenossen vorlege, darf ich die Hoffnung, dass manche Frage eine bestimmte Antwort durch sie gefunden hat, und die Überzeugung, dass sie alle weitere Forschung erleichtern werden, hegen.

Auf eine Ausstattung der Bände mit Abbildungen habe ich verzichtet — hätte sie doch nichts Geringeres bedeutet, als eine Wiedergabe sämtlicher Werke und Zeichnungen des Meisters. Und für eine solche ward und wird ja von anderer berufener Seite gesorgt. Auch werde ich den dritten Band meines Werkes „Michelangelo und das Ende der Renaissance“, als dessen ergänzender Anhang diese meine Studien betrachtet sein wollen, mit Reproduktionen der besonders wichtigen Dinge versehen. In ihm soll die ästhetische Werthschätzung der Meisterschöpfungen, die durch den geschichtlichen Charakter der kritischen Untersuchungen in dem vorliegenden Buche ausgeschlossen wurde, zu ihrem Rechte gelangen. Auf das jenem dritten Bande beigegebene Verzeichniss der Handzeichnungen und Modelle beziehen sich die im Text mit meinem Namen und einer Ziffer gegebenen Zitate.

Heidelberg, 12. Oktober 1908.

HENRY THODE.

INHALTSVERZEICHNISS
DES I. BANDES

I

JUGENDWERKE

I

Früheste Zeichnungen nach Werken älterer Meister

Mit der Feder in reicher Querschraffirung ausgeführte Blätter.

I. Chantilly: Musée Condé. Fünf Studien: ein schreitender nackter Mann im Profil mit Mantel über der linken Schulter, eine nackte von hinten gesehene Frau mit Gewand über der linken Schulter, eine im Profil nach links gesehene nackte Frau — der Mann und die Frau im Profil frei nach der Antike, aber die letztere nicht, wie Knapp und Frey wollen, nach einer Venus in der Art der Medici, da die Haltung eine verschiedene ist. Die Frau mit Gewand scheint mir nicht antikisch. Ferner eine gewandete Figur im Profil, nach einem florentinischen Meister des XV. Jahrhunderts, vielleicht, wie Berenson meint, nach Masaccio. Eine Draperie. Verso: ein sitzender Mann. Thode 7. Ber. 1397. Frey: Taf. 2 (kleine Abb. bei Knapp: Michelangelo S. XII).

II. Haarlem: Museum Teyler. Links: knieende betende Figur. In der Mitte: stehende, betende Frau, nach rechts schauend, auf die ein bärtiger Mann in grossem Mantel, einem Apostel gleichend, rechts stehend schaut. Nach älterem florentiner Meister. Die Frau schon ausgeprägt Michelangelesk, eine Vorahnung der Rahel. F. von Marcuard: Taf. XXV. Thode 271. Ber. 1474. Frey hält sie nicht für Michelangelo.

III. London: J. P. Heseltine. Sitzende Madonna mit dem Kinde. Nach einem Relief des Desiderio da Settignano in der Sammlung Gustave Dreyfus. Vgl. meinen Exkurs über die Madonna an der Treppe. Thode 371.

IV. London: British Museum. Malcolm 61. Nach rechts gewandt stehender bärtiger Mann mit grossdrapirtem Mantel, hohem Hut, eine Kugel haltend. Nach älterem florentiner Meister. — Die Rückseite später: Hand und jugendlicher Kopf. Zeit der Sixtinischen Decke. — Abb. in Lawrence Gallery. Thode 348. Ber. 1522. Frey, Taf. 41.

V. München: K. Kupferstichkabinet. Der Petrus im Zinsgroschen von Masaccio (Brancaccikapelle). Thode 380. Ber. 1544. Frey, Taf. 11.

VI. Paris: Louvre 706. Zwei Figuren aus Giottos Himmelfahrt Johannes des Evangelisten in S. Croce. Thode 481. Ber. 1587. Abb. im Museum: VIII. Jahrgang. Frey, Taf. 1.

VII. Wien: Albertina 150. Drei Männer in großen Mänteln. Portheim (Rep. f. K. 1889, XII, 142) und Wickhoff: nach einem Werke Ghirlandajos. Thode 525. Ber. 1602: nach Masaccios Fresko der Weihe von S. Maria del Carmine. Rückseite: knieender Jüngling, Cosmas oder Damianus? Meder nimmt an: nach Pesellino. Abb. bei Wickhoff: Taf. VI u. VII. Frey 22, 23.

Von einer Zeichnung der hl. Katharina, die Michelangelo als Knabe gemacht habe, spricht Pietro Aretino in einem Briefe an Vasari. „Er habe sie gesehen." Wir wissen sonst nichts von ihr. (Vgl. Frey: Quellen u. Forschungen I, S. 21.)

Was die täuschenden Nachbildungen von Zeichnungen älterer Meister betrifft, die Vasari in der II. Auflage erwähnt, so sind uns solche nicht erhalten. Auch erweckt diese Angabe einigen Zweifel, namentlich die Bemerkung, Michelangelo habe sie angefertigt, um, indem er die Fälschungen den Besitzern übergab, die Originale für sich zu behalten. Ist dies nicht bloss eine willkürliche Verallgemeinerung des einen Falles, von dem Condivi berichtet: Michelangelo habe einen Kopf so getreu kopirt und ihm durch Rauch ein so alterthümliches Aussehen gegeben, daß Ghirlandajo und Andere dadurch getäuscht wurden?

Die von Michelangelo kopirte, von Vasari besessene Zeichnung eines Schülers des Ghirlandajo, welche zwei gekleidete Frauen Ghirlandajos wiedergab, ist nicht mehr nachzuweisen.

II

Die Kopie von Schongauers hl. Antonius

Es ist zu bemerken, dass es in der I. Ausgabe Vasaris heisst, Michelangelo habe den Stich (der hier fälschlich Dürer zugeschrieben wird) mit der Feder „in einer noch unbekannten Manier" nachgezeichnet und die Zeichnung kolorirt. Condivi dagegen spricht von einem kleinen Gemälde auf einer Holztafel. Die gesuchte Ausdrucksweise: „la fece in una tavola di legno etc., accomodato dal medesimo di colori e di pennegli, talmente la compose etc." macht stutzig und lässt annehmen, Condivi habe hier Vasari willkürlich interpretirt, wie denn auch seine Schilderung des von Michelangelo vorgenommenen Studiums an Thieren nur eine Ausschmückung der kurzen

gleichen Angabe bei Vasari zu sein scheint. Dieser hält in seiner II. Ausgabe an seinem früheren Ausdruck: kolorirte Zeichnung fest und korrigirt nur das „Dürer" in Martino Tedesco. Karel van Mander (het Schilder-Boek, Amsterdam 1618, fol. 91) und Sandrart (Teutsche Akademie, Nürnberg 1675—79, II. T., II. Bd., S. 146) geben Vasaris Aeusserung, aber etwas unverständlich, wieder.

Wir müssen also annehmen: die Kopie war eine Zeichnung, kein Tafelgemälde. Eine solche befand sich im Anfang des XIX. Jahrhunderts in Mailand (Galichon: Gaz. d. b. a. 1859, III, S. 332). Zwei Gemälde sind irrthümlicherweise für das Original gehalten worden. Das eine, schon von Gualandi (Memorie, Bologna 1840, Ser. I, S. 71) erwähnt, im Besitze der Familie Bianconi zu Bologna (La Tentazione di S. Antonio, dipinta da M. A. B. Bologna 1877), wurde 1881 versteigert, bei welcher Gelegenheit die Kenner es für ein Oelbild des XVII. Jahrhunderts erklärten (Milanesis Anm. zu Vasari) und war 1888 auf einer Ausstellung in S. Michele in Bosco, nach Lehrs eine mittelmässige Arbeit. Das andere Bild, im Besitz des Mr. de Triqueti in Paris, in Pisa erworben, wurde 1874 auf der Ausstellung zum Besten der Elsass-Lothringer bekannt. (Clément 1867, S. 330. Montaiglon: Gaz. d. b. a. 1875, S. 227. Mantz ebendaselbst S. 123. Delaborde: Le département des estampes S. 251, Nr. 70). Vgl. Lehrs (Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. XII, 130 f.), welcher meint, Michelangelo habe nur einen Stich kolorirt. Ich sehe keinen Grund, warum man Vasaris Behauptung von einer Zeichnung bezweifeln sollte.

III

Fresken in Michelangelos Villa zu Settignano

Von den ihm zugeschriebenen Wandbildern hält Heath Wilson (S. 9) nur einen trinkenden Satyr, eine Kohlenzeichnung oben an der Treppe, für Michelangelos Arbeit; sie sei vermuthlich in seiner Jugend entstanden, aber von ihm im reiferen Alter übergangen und später noch oft retuschirt worden. — Der Zustand des Fresko schliesst ein sicheres Urtheil aus. Keinenfalls könnte es sich um eine Jugendarbeit handeln.

IV

Der Faunskopf

Vasari in der I. Auflage sagt nur: si mise a contrafare con un pezzo di marmo una testa antica, che v'era. Condivi beschreibt den Kopf als den eines Faunes: „la testa d'un fauno in vista già vecchio, con lunga barba e volto ridente, anchor che la bocca per

l'antichità appena si vedesse o si cognoscesse quel che si fusse", und erzählt die Geschichte von Lorenzo Medicis Kritik und Michelangelos naivem Befolgen derselben. Hiernach ergänzt Dieser selbständig die Antike in seiner Nachbildung, indem er ihr einen offenen lachenden Mund giebt. Vasari, der in seiner zweiten Ausgabe Condivis Anekdote übernimmt, bezeichnet die Antike als „guasta nel naso e nella bocca rideva". — Die jetzt im Museo nazionale befindliche Maske, zuerst im Mediceischen Inventar von 1699 erwähnt, war im XVIII. Jahrhundert in dem „studiolo" genannten Kabinet der Grossherzoglichen Galerie, wo sie von Gori, Richardson und Winckelmann angeführt wird. (Letzterer, Richardson missverstehend, sagt in seinem Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung, Werke I, 87: „Kopie eines Kopfes von Pan, die man insgemein Studiolo nennt".) Richardson verzeichnet neben Michelangelos Maske den antiken Panskopf, nach dem sie kopirt worden sei (III, 94). Mariette zuerst sprach Zweifel aus: sie sei nicht die Arbeit eines Kindes, sondern eines geübten Meisters (Observations 66). Und dies Argument, wie Formensprache und Behandlung, war für viele neuere Kunstforscher entscheidend, das Werk Michelangelo abzusprechen, es für eine zur besseren Beglaubigung der Anekdote ausgeführte Arbeit zu halten. Gleichwohl fehlt es nicht an Solchen, welche in ihr Michelangelos Hand erkennen, wie Grimm, Heath Wilson, Symonds, Guillaume, welch' letzterer die Verwandtschaft mit dem Pan in der freilich erst 1788 von Rom nach Florenz gebrachten Gruppe des Pan und Olympos und das Nachwirken des Typus bis in die Dämonen des Jüngsten Gerichtes hervorhebt. Strzygowski meint, die Maske müsse, falls sie Michelangelos Jugendwerk sei, später überarbeitet worden sein (Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. XII, 2). Ich halte sie für eine Arbeit des XVII. Jahrhunderts.

Auf ein Fresko Vanninis im Erdgeschoss des Palazzo Pitti macht mich Trifon Trapesnikoff aufmerksam. Es stellt Lorenzo Medici, umgeben von Künstlern, dar, wie er, das vom jungen Michelangelo ihm gezeigte Werk betrachtend, seine Bemerkung macht. Hier ist eine aus der Phantasie Vanninis stammende vollständige Faunsbüste dargestellt, die mit der Maske im Bargello gar nichts zu thun hat. Zur Zeit des Künstlers — erste Hälfte des XVII. Jahrhunderts — war also diese Maske noch nicht bekannt, denn sonst würde er sie wiedergegeben haben.

V

Relief: Apollo und Marsyas

Im Besitze des Barons R. von Liphart in Rathshof bei Dorpat. Das Relief wurde von dem bekannten Kunstkenner, dem Grossvater

des jetzigen Besitzers, in einem kleinen Garten am Lungarno delle Grazie zu Florenz entdeckt und als eine Jugendarbeit Michelangelos erkannt. Dem Enkel gelang die Erwerbung. Es wurde von W. Bode im Jahrbuch der königlich preuss. Kunstsammlungen (XII, 167 ff.) zuerst bekannt gemacht und für die unfertige Arbeit des vierzehnjährigen Knaben gehalten. Ursprünglich von ovaler Form, 0,40 m hoch, 0,30 m breit, in carrarischem Marmor, ist es später verstümmelt worden. Es ist in Nachbildung des bekannten Cameo des Lorenzo Medici entstanden, der mit dem jetzt in Neapel befindlichen Cameo identifizirt wird, obgleich dieser nicht die von Ghiberti angefertigte Goldfassung hat. (Furtwängler: Die antiken Gemmen S. 201, Taf. XLII, Nr. 28. Perkins: Ghiberti S. 86. Müntz: La Renaissance S. 257. Müntz: Les arts à la cour des papes II, 167. Overbeck: Kunstmythologie IV, S. 473. Molinier: Les plaquettes I, 7). Eine Anzahl italienischer Plaketten gehen auf den Cameo zurück: drei verschiedene im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, darunter eine mit der Bezeichnung Nero Claudius Caesar Aug. Germanicus (Exemplar auch im Bargello und im Museo Correr zu Venedig), weitere Reproduktionen in Florenz (Gori, Mus. Flor. I, 66, 9), in Paris (Chabouillet Nr. 13, 14, 2399), London (Cat. 728), Petersburg (Pierres d'Orléans I, 48).

Die Veränderungen, die der Künstler vorgenommen, bestehen in dem Weglassen der Gewänder und des kleinen Satyr, in gewissen Steigerungen der Bewegung, in dem schlaffen Sinkenlassen des rechten Armes und in dem Aufstemmen der Leier auf die Hüfte. Bode weist darauf hin, dass in Einzelnem schon der David, in der fleischigen Fülle der Bacchus vorgeahnt ist und die Zusammenstellung des Apollo mit dem Satyr auf dem Cameo Michelangelo offenbar vorgeschwebt hat für seine Restaurirung des antiken Dionysos und für seinen Bacchus. Strzygowski (Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. XII, 210) fügt hinzu: in dem Marsyas sei der Typus der späteren Sklaven schon zu gewahren. — Gegen Michelangelos Autorschaft äussert sich in den „Klassikern der Kunst, Gesammtausgabe" kurz Knapp (Michelangelo S. 170), und neuerdings auch Frey (Quellen u. Forschungen I, 91 ff.), der, eingehend und gründlich wie immer, nachzuweisen versucht, dass dies nicht die Arbeit eines genialen Anfängers, „sondern eines routinirten, doch handwerksmässigen Bildners ist, dessen Ausdrucksweise roh und gewöhnlich ist, der zu Übertreibungen neigt und flüchtig, aber technisch gewandt nach überkommenem Schema arbeitet. Dieses mag er Bertoldo abgesehen haben." „Ein Meister im Anfang des Cinquecento, der zwar bei Bertoldo gelernt, aber auch bereits Michelangelos Einfluss erfahren hatte." Auch dies führt Frey als Argument ins Feld, dass das Relief von Michelangelo schon vor der Faunsmaske

angefertigt sein müsse, da an dieser die vollendete Wiedergabe der Antike gerühmt werde, und dass der Künstler damals noch nicht den Zutritt zu Lorenzo Medicis Kostbarkeiten gehabt habe. Ein Argument, das nicht stichhaltig ist, da wir schliesslich nicht wissen, wie die Maske gewesen ist. Das Relief könnte also aus der ersten Zeit, da Michelangelo Hausgenosse Lorenzos war, stammen. Bezüglich der anderen Argumente lässt sich streiten. Frey kommt bei der künstlerischen Analyse schliesslich doch auch auf Bertoldo und Michelangelo.

Ist das kleine Werk wirklich von Michelangelo, was mit Sicherheit zu behaupten mir nicht möglich scheint, so wäre es eine Illustration zu Condivis Worten: „Lorenzo Medici liess ihn öfters am Tage zu sich kommen, um ihm seine Kleinodien, Karneole, Medaillen und ähnliche Dinge von hohem Werthe zu zeigen.“

VI

Der Kentaurenkampf

In der ersten Ausgabe der Vite des Vasari wird das Relief nicht erwähnt. Condivi sagt, dass Poliziano dem Jüngling den Stoff gegeben und die Fabel: „Der Raub der Dejanira und der Streit der Kentauren“ in allen Einzelheiten erklärt habe. Dass diese Angabe auf Michelangelos eigene Mittheilung zurückgeht, dürfte nicht zweifelhaft sein, da Condivi weiter berichtet, wie der Meister ihm seine Werthschätzung dieser Jugendarbeit zu erkennen gegeben habe. Vasari wiederholt dann allgemein Condivis Angaben, bezeichnet aber den Vorwurf als die Schlacht des Herakles mit den Kentauren und giebt an, dass das Relief im Besitze Lionardo Buonarrotis sich befinde. (Auch Borghini im Riposo 1584 S. 511.) Die Darstellung bietet der Interpretation Schwierigkeiten. Wickhoff, dem Springer gefolgt ist, nahm an, dass Condivi sich im Namen der Frau: Dejanira geirrt und dass es sich um eine Wiedergabe des von Ovid (Met. XII, v. 210 ff.) geschilderten Kampfes der Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos mit der Deidamia handle. Der Held in der Mitte, der den Frauenräuber bedrohe, sei Peirithoos. (Mitth. des Inst. für österr. Geschichtsforschung II, 12.) Diese Deutung wäre nur zulässig, wenn man annimmt, dass Vasari, ohne nähere Kenntniss, bloss durch den Namen Dejanira auf Herakles gebracht worden sei.

Demgegenüber machte Strzygowski (Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. XII, 207) geltend, dass der angebliche Peirithoos ein Kentaur sei und nicht gegen den Frauenräuber, sondern gegen den jungen mit einem Stein drohenden Mann zum Schlage aushole. Frauen

erkennt er auch in der von einem Lapithen nach links am Haar gezerrten Figur, die von einem Kentauren um den Leib gehalten wird, und in der von dem Lapithen rechts auf dem Rücken getragenen Gestalt. Er weist auf die Fabel Hygins 33 hin, nach welcher die Arkadierin Dejanira, Tochter des Denamenos von Olenos, welche der Kentaur Eurytion freien will, von Herakles befreit wird. Nach Karl Roberts Angaben konnte Poliziano die Geschichte aus einer Handschrift der Hygin'schen Fabeln, die jetzt verschollen ist, oder aus dem sogenannten zweiten vatikanischen Mythographen oder aus einem der zahlreichen anderen späteren mythographischen Traktate kennen. Dann wäre die Figur in der Mitte oben Eurytion, der Held links mit dem Stein Herakles, der kahlköpfige Alte links Denamenos, die am Schopf gefasste Frau Dejanira, die anderen Frauen Freundinnen der Dejanira. Freilich wäre von diesen ebensowenig wie von Begleitern des Eurytion und Herakles die Rede. Diese Hinzufügung aber verstehe sich von selbst. Und beide Aussagen, Condivis wie Vasaris, träfen zu.

Wölfflin meint, jedenfalls sei Condivis Angabe: Dejanira ein Irrthum für Deidamia, sieht aber überhaupt keine Frauen in dem Relief. (Die Jugendwerke des M. S. 10.) Nun kann hierüber aber nach meinem Dafürhalten gar kein Zweifel obwalten. Es sind mindestens fünf Frauen deutlich auf Grund der Haartracht und der Körperformen festzustellen: 1. links von dem Helden in der Mitte oben eine schreiend nach rechts eilend, bloss der Kopf sichtbar; 2. gleich darunter die von einem Mann getragene, deren Schopf ein anderer, von links kommend, fasst: „die Entführte"; 3. unter dem zuletzt erwähnten Mann eine nach links flüchtende, bloss der Kopf sichtbar zwischen dem jungen und dem alten Steinschleuderer; 4. unterhalb der Hauptfigur in der Mitte eine von einem Manne um den Leib gehaltene, die ein anderer am Kopf nach links zieht, „die Umkämpfte"; 5. die von einem Lapithen rechts auf seinem Rücken aus dem Kampfgewühl getragene, „die Gerettete". Man könnte eine sechste in der Figur, die in der Mitte auf den liegenden Kentaur kopfüber herabsinkt, erkennen.

Also ein wegen Frauen entbrannter Kampf zwischen Lapithen und Kentauren, und zwar, wie Strzygowski in Übereinstimmung mit Condivi und Vasari meint, der Kampf des Herakles um die Dejanira gegen den Eurytion. Denn da der formal und kompositionell hervorgehobene, besonders kräftig gebildete jugendliche Held, der den Stein zum Wurf erhebt, sich ganz ersichtlich gegen die Hauptfigur oben in der Mitte wendet und diese den Arm gegen ihn erhebt, muss diese Mittelfigur ein Kentaur sein, was eine genaue Betrachtung ihres Beinansatzes auch unzweifelhaft ergiebt. Bei allen Figuren der oberen Reihe hat der Künstler, in radikaler

Weise den Schwierigkeiten begegnend, bloss die Oberkörper gegeben. Es ist also nicht Peirithoos, sondern Eurytion. Die Deutung des Alten mit dem Sokrateskopf auf Dejaniras Vater ist annehmbar. Doch möchte ich nicht, wie Strzygowski in der Umkämpften, sondern in der Entführten Dejanira sehen: als Kampfesobjekt ist sie zwischen Eurytion und Herakles angebracht. Die Erweiterung des Einzelkampfes von Eurytion und Herakles, wie ihn Hygin erzählt, zu einer Schlachtenszene zwischen Lapithen und Kentauren aber dürfte sich daraus erklären, dass Poliziano Michelangelo auch auf die zweite folgende Hygin'sche Fabel von der Hochzeit des Peirithoos und der Hippodamia und dem Kampfe der Kentauren und Lapithen hingewiesen hat und die weitere Ausschmückung der Szene von dem Künstler dieser Erzählung entlehnt ward.

Die Beziehungen zu Bertoldos Schlachtrelief sind besonders von Bode (Flor. Bildh. der Ren. S. 327) hervorgehoben worden, die freie geistige Verwandtschaft mit der griechischen Kunst der Blüthezeit von Burckhardt und Wickhoff.

Dass einzelne Motive: die Art, wie die Entführte getragen wird, das um den Hals Fallen des Gegners, das Abwehren des Geschosses durch den mit Fell umwickelten Arm auf antiken Darstellungen, und zwar besonders in griechischen Werken vorkommen, bemerkt Wickhoff. Aber ein antikes Relief, das sich als Vorlage bezeichnen liesse, giebt es nach Karl Roberts Mittheilung an Strzygowski nicht. Von den Kentaurensarkophagen könnte für den gestürzten Kentauren in der Mitte der im Palazzo Salviati (Matz-Duhn 2900) das Muster gegeben haben, aber nur bei Annahme starker Umgestaltung. Anklänge, aber schwache, an Amazonensarkophage (Robert II, 79. 89) sind zu finden.

Den Kampf der Kentauren und Lapithen behandelt auch eine Plakette Caradossos (Molinier I, S. 103), die auf dem Portal des Palazzo Stanga (Louvre) reproduzirt worden ist, und eine spätere Arbeit, eine Darstellung in Krystall, an der Cassetta Farnese zu Neapel.

VII

Die Madonna an der Treppe

Das von Condivi nicht erwähnte Werk wird zuerst von Vasari in der II. Auflage angeführt, und zwar als eine Jugendarbeit, in welcher Michelangelo Donatellos Manier habe nachmachen wollen, was ihm so gelungen sei, dass das Relief von Donatello zu sein scheine, nur dass es grössere Anmuth und bessere Zeichnung zeige. Lionardo Buonarroti habe es dem Herzog Cosimo geschenkt, der es als einziges existirendes Flachrelief von des Meisters Hand

sehr hoch schätze. Borghini (Riposo 1584, S. 511) erwähnt es im Besitz des Grossherzogs Francesco. Im Jahre 1617 wurde es von Cosimo II der Familie Buonarroti wiedergeschenkt (Fanfani: „Descrizione“ von Michelangelo d. J. S. 33). Der jetzt in der Casa Buonarroti befindliche Bronzeguss des Reliefs ward angefertigt, als Lionardo das Original an Cosimo gab. (Ebendas.) Eine schwarz bemalte Stucknachbildung befindet sich in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum (Beschreibung S. 64, Nr. 210).

Die von Vasari behauptete Beziehung des Werkes zu Donatello'schen ist von fast allen neueren Forschern betont worden. Nähere Nachweise aber über ein bestimmtes Vorbild brachte zuerst Bode (Ital. Bildhauer der Renaissance S. 65); er nannte ein Relief des Desiderio da Settignano in der Sammlung Gustave Dreyfus zu Paris, 1871 aus der Sammlung Timbal erworben. Eine Federzeichnung nach diesem Relief im Besitze J. P. Heseltines zu London führte er als eine Jugendarbeit Michelangelos an. Bodes Meinung schloss sich Strzygowski an, der die Veränderungen in der Zeichnung als charakteristische Michelangelo'sche Verbesserung kennzeichnete (Jahrb. der k. preuss. Kunsts. XII, 211), indessen Wölfflin ihr widersprach. Nach seiner Ansicht ist das Relief bei Dreyfus eine Fälschung, die auf eine verwandte, nur in Gypsabgüssen bekannte Komposition zurückzuführen sei. Das Original dieser Gypsabgüsse müsse um 1500 nach der Madonna an der Treppe entstanden sein. Die Zeichnung bei Heseltine sei aus der Schule Bandinellis, der auch in einer anderen Zeichnung (Uffizien 1527) jenes Original benutzt habe (Florentinische Madonnenreliefs in der Zeitschrift f. bild. Kunst 1893. N. F. IV, S. 107). Hiergegen erhob Bode seinerseits wiederum Einspruch, indem er in überzeugender Weise die Komposition des Dreyfus'schen Reliefs, dessen Echtheit und Verfertigung durch Desiderio er mit treffenden Gründen nachwies, auf Donatello zurückführte (Flor. Bildhauer der Renaissance S. 192 ff., 331). Jene Gypsabgüsse erwies er als nach einem Stukko des Desiderio'schen Reliefs angefertigt, wie ein solches in Berlin sich befindet. Das Donatello'sche Urbild ist in dem Flachrelief der auf Wolken sitzenden Madonna bei Quincy A. Shaw in Boston zu erkennen, an welche ausser Desiderio auch ein schwacher, handwerksmässig arbeitender Schüler Donatellos in einem Marmorrelief einer Pariser Privatsammlung angeknüpft hat. Schon in jener Schöpfung Donatellos und in anderen verwandten sind die von Wölfflin für cinquecentistisch gehaltenen Züge zu finden.

Ich bekenne mich durchaus zu der Ansicht Bodes, indem ich für die Herkunft des Dreyfus'schen Reliefs aus dem Bannkreis Donatello'scher Kunst weiter noch seine Verwandtschaft mit einem von Schubring publizirten Madonnenrelief der Schule Donatellos

in Padua (Kunstchronik 1903. N. F. XIV, S. 409) — ganz ähnliches Christkind, die zarte Parallelfältelung der Gewandung, die Haltung des rechten Armes — und mit dem Relief einer stehenden Madonna in Florenz (Bode, ebenda S. 441) — ganz gleich angeordnetes und gefälteltes Kopftuch, ähnlich gezogene Faltenlagen — geltend machen möchte. Was den Steinkubus, auf dem die Madonna sitzt, anbetrifft, so findet sich derselbe bei florentinischen Madonnenstatuetten des XV. Jahrhunderts, z. B. der kleinen, Giovanni da Pisa zugeschriebenen Madonna in S. Giustina zu Padua.

Aus denselben Gründen, wie Strzygowski, nämlich in Würdigung der bedeutenden und Michelangelesken Art, in welcher das Vorbild interpretirt und verändert wurde, halte ich die Zeichnung nach dem Relief bei Heseltine nach erneuter Prüfung des Originales für eine Arbeit des jungen Künstlers. Die Helldunkelstimmung, die Wölfflin als einen Beweis dagegen anführt, erklärt sich ohne Weiteres daraus, dass Michelangelo das Relief in einem von links einfallenden Lichte wiedergab. In der Zeichnung in den Uffizien hat Bandinelli seinerseits das Relief Desiderios benutzt, indem er aber zugleich der „Madonna an der Treppe" das übergeschlagene Bein entlehnte.

Ist demnach die Anlehnung Michelangelos an jenes Relief unbestreitbar, so bleibt nur die Frage noch übrig, ob Desiderio in diesem nicht ein heute verloren gegangenes Werk Donatellos direkt kopirt hat. Ich möchte dies nach dem hohen Charakter der Komposition für sehr wahrscheinlich halten. Sei dem aber wie es wolle, die Behauptung Vasaris von der Nachahmung Donatellos hat durch Bodes Entdeckung ihre volle Bestätigung gefunden. Ebenso unzweifelhaft aber erscheint mir das Miteinwirken antiker Vorbilder auf die Entstehung der Madonna an der Treppe. Strzygowski zuerst hat auf die nahe Verwandtschaft dieser Maria mit Frauengestalten auf römischen Sepolkralreliefs und Sarkophagen, vor allem aber auf griechischen Grabreliefs, wo wir die feierlich Sitzenden zumeist mit der einen erhobenen Hand den Schleier fassen, mit der andern im Schoss ruhenden in die Gewandfalten greifen sehen, aufmerksam gemacht. Wölftlin erwähnt ein Grabrelief im Hof des Palastes Riccardi (Phot. Alinari 6321).

Über die Putten im Hintergrunde ist zu bemerken: der rechts von Maria befindliche eilt mit ausgestrecktem Arm, die Linke vor der Brust, nach links sich umschauend, von dannen. Der Knabe auf der Treppe hält in der Rechten ein Tuch. Von den beiden Kindern oben fasst das eine das andere, das, wie es scheint, den Arm auf die Brüstung stützt und den Kopf auf den Arm legt, um den Hals.

Neuerdings hat auch Frey zu der Frage Stellung genommen. In seinem an und für sich gewiß richtigen Bestreben, der „Beeinflussungs-

theorie“ entgegenzutreten und die Selbständigkeit des genialen Schaffenden zu retten, leugnet er jede Abhängigkeit Michelangelos sowohl von jenem Relief, als von antiken Sepolkralreliefs oder von einer Arbeit Bertoldos. Nun handelt es sich bei dieser Frage generell schliesslich bloss um das Mehr oder Minder der Anlehnung eines jungen genialen Lernenden an ein älteres Vorbild, denn Jeder, selbst der Grösste, knüpft zunächst an schon Vorhandenes an. Dass der Reliefstil der Antike oder Bertoldos für Michelangelo bei seinem Kentaurenkampf, das rilievo schiacciato des XV. Jahrhundert bei seiner Madonna an der Treppe bestimmend gewesen ist, muss doch auch Frey zugeben. Beschränkt sich nun aber eine Lehre auf solche allgemeinste Thatsachen der Stilbildung oder Technik? Bleibt das Auge und die Phantasie unempfänglich für die Gestaltungsweisen des Stoffes, für Motive und Erfindungen der älteren Kunst? Doch gewiss nicht, denn sonst wäre der Künstler ja nicht eindrucksfähig. Beschäftigt damit, seine erste Madonna zu schaffen, konnte er sich in seiner Phantasie doch gar nicht der Bilder erwehren, die sie von Kunstwerken empfing, konnte er sich zunächst den Erwägungen nicht entziehen: „Soll ich diese meine Madonna nur im Brustbild, soll ich sie in halber Figur oder in ganzer, soll ich sie von der Seite oder von vorn oder im halben Profil bilden?“ Und die verschiedenen Möglichkeiten waren doch durch Anschauungen von Kunstwerken seinem Gedächtniss eingeprägt. Dass nun vorzugsweise die Schöpfungen grosser Meister auf ihn Eindruck gemacht, versteht sich bei seinem starken Schauen von selbst. Wie hätten dann sich nicht die Bildwerke des Grössten, Donatellos, seiner Phantasie bemächtigen sollen? Der Typus der sitzenden Madonna in ganzer Figur und in Seitenansicht, flach reliefirt, war von Donatello hingestellt worden, denn das Schema der uns in Desiderios Sprache bekannten Komposition erscheint in Donatellos Relief in Boston — diese Darstellungsweise hatte ihn besonders gefesselt, sie entsprach seinem eigenen künstlerischen Verlangen. Er knüpft also an sie an, d. h. er entnimmt ihr das Schema, den allgemeinen Gedanken. Aber er kopirt nicht, sondern bringt seine originelle Anschauung auf Grund jenes Schemas zum Ausdruck. In der vorhergehenden Zeit hatte er direkt kopirt — das vergisst Frey —, jetzt ist er in ein Stadium freierer Kunstbethätigung getreten, aber noch bleibt ihm die Lehre und der Hinweis älterer Kunst von Bedeutung. Dass nicht in dem Überkommenen, sondern in dem Eigenen das entscheidend Bedeutungsvolle liegt, das versteht sich von selbst. Aber gerade für die Erkenntniss dieses ihm Eigenen, ist die Kenntniss des Ausgangspunktes, den er genommen, von Wichtigkeit. Nun ist der Typus dieser von der Seite gesehenen Madonna in ganzer Figur uns nur in einer bestimmten Fassung

erhalten: jener Desiderio'schen Komposition, die ursprünglich eine Donatello'sche war — sie für den Ausgangspunkt zu halten, sind wir durchaus berechtigt, da diese Komposition eine in vielen Wiederholungen verbreitete und allgemein geschätzte war. Michelangelo hat sie sicher gekannt. Wie gezwungen wäre es nun anzunehmen, trotzdem die Madonna an der Treppe dasselbe Schema bringt, sei sie völlig unabhängig von jenem älteren Werke entstanden — sei das Schema nochmals frei von Michelangelo erfunden worden! (Frey beachtet nicht die Wichtigkeit dieses Schemas, sondern hält sich nur an Einzelheiten: Gewandung, Gebärden usw.) Nein, sicher hat er es gekannt und benutzt, aber er hat es nun in neuer Weise belebt und umgestaltet. Das Bürgerliche, Beschränkte muss weichen: erhabene, geheimnissvolle Grösse tritt an seine Stelle. Die für die Rahmenausfüllung berechnete gebeugte Haltung der Mutter, das spielerische Motiv des Kindes verschwindet — die Leere auszufüllen, die in Folge der geraden, durch antike Anschauungen mit bedingten Haltung der Jungfrau entsteht, bringt er die Treppe (auch dies ein Donatello'sches Motiv) und die Kinder an.

Dieser so natürliche Vorgang, für den uns das Jugendschaffen der Genies zahllose Analogien bietet, bedeutet doch nicht dies, dass er jenes ältere Relief nachgebildet, sondern nur dass er seinen Ausgangspunkt von ihm genommen hat. Freys Ausführungen verfehlen ihren Zweck. Ob nun die Heseltine'sche Zeichnung von Michelangelo ist oder nicht, das ändert an dem Verhältniss der „Madonna an der Treppe“ zu jenem älteren Relief nichts. Übrigens halte ich auch nach der Kenntniss von Freys Darlegungen an der Autorschaft Michelangelos fest. —

Die seltsame Meinung Holroyds, die „Madonna an der Treppe“ sei nicht von dem Meister, sondern in Nachahmung von dessen späteren Werken entstanden, steht vereinzelt da.

VIII

Die Apollostatuette

Sie ist ein Geschenk W. Bodes an das Kaiser Friedrich-Museum. Er erwarb sie von einem florentinischen Kunsthändler in Rom, der sie beim Ausverkauf der Schätze aus den Magazinen der Villa Borghese 1895 oder 1896 erbeutet, und erkannte in ihr eine Arbeit Michelangelos. Ohne seine Meinung zu kennen, fällte ich kurz nach ihrem Eintreffen in Berlin das gleiche Urtheil, das seine Bestätigung durch den Bildhauer Adolf Hildebrand erhielt. Sie ist mit der

Basis nicht höher als 78,5 cm, in carrarischem Marmor; der Kopf und die linke Schulter waren einmal abgebrochen. Nur die Vorderseite ist in breit skizzirender Weise angelegt, die hinteren Theile sitzen noch im Stein. Die üppige, volle Haarmasse ist ebensowenig wie das Gesicht ausgearbeitet. Das Motiv ist, wie Bode richtig bemerkt, frei Lorenzos Cameo entlehnt, doch hält die linke Hand statt der Lyra eine Geige und die Rechte ist auf einen Vorsprung aufgestützt. Auffallenderweise zeigt auch Raphaels gemalte Apollostatue in der Schule von Athen dieselbe Veränderung des aufgestützten Armes gegenüber dem Cameo. In dem Aufsatz, durch den Bode die Statue bekannt machte (Eine Apollostatuette Michelangelos im Berliner Museum, Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. XXII, 88; vergl. auch seine „Florentinischen Bildhauer der Renaissance", 323), theilte er ein Schreiben Hildebrands mit, der die Figur nicht für eine frühe Jugendarbeit hält, sondern einer späteren Zeit zuweist (vor der Sixtinischen Decke), und worin es heisst: „Da die Konzeption — die Vertheilung im Raum — hier Alles zur Geltung bringt, was zur lebendigen Darstellung nöthig ist, so trägt eine weitere Ausführung nichts zur Vollendung bei. Solche Arbeit wollte er gar nicht weiterführen, in diesem Stadium war für ihn die Aufgabe gelöst. Diese Klarheit und dies Bewusstsein fehlt noch in früheren Arbeiten, wie beim Giovannino und Bacchus. Da liegt noch das ganze Interesse in den Körperformen als solchen, in Aktion und Geste, und sie sind noch nicht klar zusammengehalten als Erscheinung. Dieser Apollo ist eine vortreffliche Illustration für mein Büchlein und für die Methode des direkten Herausholens aus dem Stein. Interessant zu vergleichen mit dem späteren Apollo im Bargello, wo seine Konzeption weitergriff und die Überleitung von einer Ansicht zur anderen die Hauptrolle spielt, während hier die Front Alles ist und die Reliefdarstellung noch ganz direkt gegeben ist. So zeigt dieser Apollo ein ausgesprochenes Stadium in der Folge seiner Probleme."

Bode hebt die allgemeine Verwandtschaft mit dem David hervor, findet aber in der Behandlung Ähnlichkeit mit dem Kentaurenkampf und möchte die Entstehung nicht später als am Anfang des Cinquecento setzen.

Ich gestehe, dass auch dies mich noch zu spät dünkt. Mir scheint die Figur in die Zeit bald nach dem Kentaurenkampf zu gehören. Dafür spricht erstens die nahe Anlehnung an Lorenzos Cameo, die nach der römischen Zeit, nach der Bekanntschaft mit dem Apollo von Belvedere nicht recht glaubhaft ist, zweitens der vom Meister später verachtete kleine Maassstab, drittens die mit dem Relief übereinstimmende Behandlung und viertens die Übereinstimmung mit diesem auch in den Körperverhältnissen und in der

grossen kugligen Form des Kopfes mit dem kleinen Gesicht. Die Beziehung zum David ist doch nur eine ganz allgemeine. Diese Abhängigkeit von der Antike, wie sie für die Statuette auch in den generell gehaltenen Körperformen charakteristisch ist, hatte Michelangelo schon in der Zeit des Dionysos und des Giovannino überwunden und kehrte nie wieder zu ihr zurück. Es genügt, das fast Identische in der Haltung (auch der Bewegung des Kopfes) zwischen ihr und der Herkulesbronzestatuette Bertoldos in der fürstl. Liechtensteinschen Sammlung zu Wien (Abb. bei Bode: Flor. Bildh. d. Ren. S. 290) zu gewahren, um diese Haltung und damit den „Reliefcharakter" für gerade in jener früheren Zeit begreiflich zu erachten. Im Geiste und unter dem Einflusse Bertoldos bildet so Michelangelo die Antike nach. Das sind geniale Anfänge, nicht Ausarbeitungen späterer Zeit.

Frey in den „Quellen und Forschungen" (I, S. 98.) hält es für nothwendig, den Apollo wieder aus des Meisters Œuvre zu entfernen. Er bestreitet die Richtigkeit der Hildebrand'schen Behauptung, diese Methode des direkten Herausholens aus dem Stein sei für Michelangelo charakteristisch. Auch fehle der Statuette die Diesem eigene Wucht und Formengrösse, die Schärfe der Ausführung, die Intensität des Ausdruckes. Weder zu dem Kentaurenkampf, noch zu den Arbeiten der späteren florentiner Zeit (Matthäus) zeige sie eine Beziehung. Gern gebe ich zu, dass die Wucht der Kentaurenkampffiguren dem Apollo fehlt, aber dies erklärt sich aus der Art des Vorwurfes und der Anlehnung an die angeführten bestimmten Vorbilder. Meine Überzeugung von der Autorschaft Michelangelos hat durch Freys Kritik nicht erschüttert werden können, und ich bleibe der Meinung, daß das eindrucksvolle Werk bald nach dem Kentaurenkampf entstanden sein muss.

IX

Die verschollene Herkulesstatue

In der I. Ausgabe sagt Vasari: et pure in Fiorenza nel palazzo de gli Strozzi fece uno Ercole di marmo, che fu stimato cosa mirabile; il quale fu poi da Giovan Batista della Palla condotto in Francia. Condivi giebt an, viele Tage nach Lorenzo Medicis Tode habe Michelangelo nichts arbeiten können, dann habe er ein grosses Marmorstück, das lange Jahre Wasser und Wind ausgesetzt gewesen sei, gekauft und habe daraus einen vier Ellen hohen Herkules gemacht, der später nach Frankreich gekommen sei. Dann fügt Vasari in der II. Ausgabe die nähere Notiz hinzu: Giovan Battista della Palla

habe im Jahr der Belagerung die Statue an König Franz gesandt. Bis 1524 befand sie sich im Palast Strozzi. — Es war ein Agostino Dini, der sie für Filippo Strozzi an Palla verkaufte (Vas. VII, 145 Anm.).

Sie kam nach Fontainebleau und fand hier später ihre Aufstellung im Jardin de l'Estang. Der Père Dan berichtet 1642: „Ce qui rend surtout recommendable ce jardin, est une très belle et grande statue de marbre blanc, qui représente Hercule, que le feu Roy ayant trouvée en ce chateau, y fit dresser et élever sur un pièdestal. Elle est de Michel Ange, laquelle il fit à Florence dans le Palais de Strozzi, qui fut apportée en France par le sieur Jean Baptiste della Palla, de l'une des meilleures familles de cette ville-là, et fut présentée au Roy Henry II" (letzteres irrthümlich: muss heissen Franz I. Trésor des merveilles de Fontainebleau 1642. Livre II, ch. XX p. 177, vgl. de Montaiglon: Gaz. d. b.-a. 1876, p. 230).

1731 ward der Garten zerstört, und seitdem ist die Statue verschollen. Mariette bemerkt, sie befinde sich in keinem der königlichen Schlösser und man wisse nicht, was aus ihr geworden (Observations S. 67). Auch neuerdings von mir in Frankreich angestellte Nachforschungen blieben erfolglos.

Gori behauptete, den ersten, etwa 7 Finger hohen Entwurf des Kopfes, den er vom Bildhauer Vittorio Barbieri erhalten, zu besitzen und sagt von ihm, man könne nichts Schöneres und Ausdrucksvolleres sehen (Notizie storiche 103). Auch dieses Modell vermag ich heute nicht mehr nachzuweisen.

Adolf Bayersdorfer erkannte nach J. P. Richters Mittheilung (Zeitschr. f. b. Kunst 1877, XII, 131) in einer Statue des Giardino Boboli eine Nachbildung des Herkules. Wickhoff, der sie in dem Werke: „Il Reale Giardino di Boboli nelle sue piante e nelle sue statue" Taf. XLV zu erkennen glaubt (Mittheil. des Inst. für österr. Geschichtsforschung II, S. 14) bemerkt, dass das Motiv des kauernden Knaben, auf den Herkules die rechte Hand legt, einer antiken Reliefdarstellung, in welcher neben dem Helden die kleiner gebildete Ortsnymphe von Nemea erscheint, entnommen ist (Clarac: Musée de sculpture Pl. 197, Nr. 213). Aber ist diese Statue, die sich ganz hinten im Garten befindet, die von Bayersdorfer gemeinte? Hat Dieser nicht vielmehr an eine im Amphitheater des Gartens angebrachte (sehr restaurirte) Figur eines jugendlichen Herakles, der die Keule und das Löwenfell hält und mit einem an den David gemahnenden dräuenden Blick in die Ferne schaut, gedacht? — Wie dem auch sei, es fehlt an jeder Berechtigung, in einer jener Statuen eine Kopie des Michelangelo'schen Werkes zu suchen. Auch Frey äussert sich gegen diese Annahme.

X

Das Holzkruzifix in S. Spirito

Zuerst wird es im Memoriale des Albertini 1510 erwähnt: et il crucifixo del choro di Michelangelo. — Fece il Crocifisso di legno, ch'è in Santo Spirito di Fiorenza, posto ancora sopra il mezzo tondo dello altar maggiore, heisst es in der I. Ausgabe Vasaris. Condivi sagt, er habe es dem Prior von Santo Spirito, der ihm Räumlichkeit und Gelegenheit zu anatomischen Studien gab, zu Gefallen gemacht, und es sei ein wenig unter Naturgrösse. Letztere Notiz giebt Vasari in der II. Ausgabe nicht wieder, übernimmt aber die Mittheilung, betreffend den Prior von S. Spirito. Erwähnt wird es weiter von Borghini in seinem Riposo 1584 und von Francesco Bocchi 1591 in den Bellezze della città di Fiorenza: „in chiesa poscia sopra il mezzo tondo, che è posto sopra l'altar maggiore, si vede un Crocifisso di legno di mano del Buonarroto, il quale da gli artefici è tenuto in sommo pregio: e quantunque sia statto fatto ne' suoi più verdi anni è bello tuttavia e mirabile e fa fede nel gran disegno come nell' età giovenile di questo nobile inteletto ancor fioriva mirabilmente il valore.“ Eine Angabe, die in der späteren Ausgabe der Bellezze von Giovanni Cinelli, Pistoja 1678, offenbar gedankenlos erhalten blieb, obgleich in den Jahren 1600—1607 auf Kosten des Senators Giov. Bat. Michelozzi durch Giovanni Caccini der neue grosse Hochaltar mit seinem vielfarbigen Marmorschmuck und seinen Statuen errichtet und demnach das Kruzifix von seiner alten Stelle entfernt worden war. In den Ausgaben des Ristretto delle cose più notabili della città di Fiorenza 1719, 1733 und 1745 ist es nicht erwähnt.

Wohin es gelegentlich der Neugestaltung des Hochaltars gebracht wurde, sagt eine vom Conte Paolo Galletti zitirte „Nota di pitture, sculture et fabbriche notabili della città di Fiorenza“, ein kleiner Kodex aus dem XVII. Jahrhundert im Albergo d'Arcetri in Via dei Banchi: „il crocefisso dell' altar grande è di mano di Michel Agnolo Buonarroti: è in noviziato“ (Giornale d'Italia, 14. Mai 1904). Und Weiteres erfahren wir durch Richa in den Notizie istoriche delle Chiese fiorentine IX, S. 55 im Jahre 1759: im Capitolo des Klosters von S. Spirito: „all'altare parimente eravi il crocifisso di Michel Agnolo, che è destinato per collocarsi al coro di chiesa, ma sin'ora sta in Sagrestia.“ Also damals hatte man den Beschluss gefasst, es wieder in den Chor der Kirche zu bringen.

Nun befindet sich heute auf den hinteren Chorschranken zwischen den Caccini'schen Statuen der Maria und des Johannes ein etwa zweidrittellebensgrosses Kruzifix, das weder in den Grössenverhält-

nissen noch im Stil zu diesen Figuren passt, vielmehr alle Eigenthümlichkeiten eines Werkes von halb quattrocentistischem, halb cinquecentistischem Charakter aufweist. In einem Aufsatze in der Frankfurter Zeitung vom 1. Mai 1904, Nr. 121, stellte ich die Behauptung auf, dies Kruzifix sei das von Michelangelo 1493 angefertigte. Heftige, ja maasslose Angriffe, denen Dott. Giovanni Poggi und Carlo Placci ein besonnenes Urtheil entgegengesetzt haben, erfolgten hierauf von Florenz aus gegen mich. Von der einen Seite, Conte Galletti, wurde geltend gemacht, es handle sich hier gar nicht um eine Entdeckung, man habe immer gewusst, dass das Kruzifix von Michelangelo sei. Diese kühne, durch alle Biographen des Künstlers widerlegte Behauptung stützte sich einzig auf die mir natürlich wohlbekannte Äusserung in Fantozzis Guida von Florenz 1842: „man sieht dort ausserdem einen Christus in Holz, den man Michelangelo zuschreibt; dies ist wenigstens die Meinung von Cinelli" — eine in einem Guida von 1857 wiederholte Bemerkung. Da alle anderen Guiden des XIX. Jahrhunderts das Kruzifix verschweigen, ist es doch ganz offenbar, dass Fantozzi, wie er ja auch selbst sagt, einfach Cinelli ausschreibt. Also Fantozzis Zitat aus Cinelli, der seinerseits ja nur Bocchi neu edirte, ist ganz irrelevant — das wird durch alle jene anderen Guiden, durch alle im XIX. Jahrhundert verfassten Biographieen, welche das Kruzifix als verschollen bezeichnen, durch die Thatsachen, dass kein Besucher das Werk beachtet, und durch die Aufregung, welche mein Aufsatz hervorrief, bewiesen. Die letzten Reste einer wohl auf Fantozzi zurückgehenden Tradition in der Kirche waren durch Grimm, welcher sagte: „es wird heute ein Kruzifix in S. Spirito gezeigt und für Michelangelos Werk ausgegeben, aber mit Unrecht," und durch eine Anmerkung in Milanesis Vasari, zwei für Michelangelo in der Kirche ausgegebene Kruzifixe hätten nichts mit dem Meister zu thun, beseitigt worden. Das Entscheidende war, dass ich Richas unbeachtet gebliebene, wichtige Aussage über den Verbleib und die neue Aufstellung des Werkes im Chor ans Licht zog.

Von der anderen Seite wurde wohl anerkannt, dass man nichts mehr von dem Kruzifix gewusst, aber die Behauptung aufgestellt, das Kruzifix im Chore trage nicht die Eigenthümlichkeiten des Michelangelo'schen Stiles und sei daher nicht Dessen Werk. Zuerst äusserte sich der Bildhauer Heinrich Wirsing in Florenz (Frankfurter Zeitung, 1. Juli 1904). Derselbe fand, einem genialen Schaffen widersprechende Mängel „in der Formenbildung der Füsse, des uninteressanten Leibes, bei dem die Bauchmuskulatur nicht angedeutet sei, auch in der oberflächlichen, schematischen und ungeschickten Behandlung der Arme und ihrer Muskulatur", und hielt die von ihm bemerkte Anordnung eines wirklichen, mit Gyps getränkten Lenden-

tuches und des wirklichen, mit Gyps und Leim gesteiften Seiles, das es hält, sowie der aus einem Seil mit eingesteckten Holzstücken gebildeten Dornenkrone für unvereinbar mit Michelangelos künstlerischem Geiste. Ähnliche formale Bedenken bestimmten Bürkel in Florenz, der sich des künstlerischen Beirathes des Bildhauers Roemer bediente, in einem Aufsatze der Zeitschrift für bildende Kunst (1904, N. F. XV, 297) die Autorschaft Michelangelos zu leugnen, ja er wollte in dem Kruzifix eine etwa 100 Jahre spätere Arbeit gewahren. Wickhoff endlich liess sich von einer beklagenswerthen Animosität, die so oft sein Urtheil trübt, zu dem gewagten Ausspruche hinreissen, es handle sich um eine Arbeit der Rokokozeit. Andere kürzere Zurückweisungen meiner Behauptung kommen neben diesen ausführlichen nicht in Betracht. Ich erwidere nun Folgendes:

1. Wirsing selbst giebt zu, dass dieses Werk mit allen seinen von ihm hervorgehobenen Schwächen doch bedeutende Qualitäten besitzt. Es ist interessant, ihn selbst zu hören: „eine Fluth verschiedenster Eindrücke stürmte auf mich ein. Ja und nein wechselten in schnellstem Tempo, als ich mit den Augen die Formen verfolgte. Die Kniee, die Unterschenkel, deren grosse Feinheit von schöner Beobachtung zeugt, die Stellung der Beine, das linke Fussgelenk von der Schwere des Körpers nach außen und unten gebogen, die Stellung des Beckens zur Brust, die, leicht verschoben, von unten gesehen eine äusserst feine Silhouette giebt, das alles könnte Michelangelos meisterhafte Hand verrathen. Doch diesen Fuss, den rechten, den der Nagel zuerst trifft, den hat Michelangelo nicht gemacht, diesen unschönen äusseren Rand, ohne jede Form. Und doch wiederum die grosse Zehe des unteren Fusses, wie schön ist sie in ihrer Biegung nach oben! Wie formlos und uninteressant ist dagegen der Leib.“ Treffender kann, nach meinem Dafürhalten, die für Jugendwerke grosser Mèister charakteristische Verbindung von hochbedeutenden mit schwachen Einzelheiten nicht gekennzeichnet werden. Eine solche Mischung findet sich nie bei Arbeiten unfähiger Künstler, sondern da verräth sich die Unfähigkeit durchweg in allen Theilen. Wie nun aber, wenn sich einzelne Schwächen gerade in anderen Jugendwerken des Meisters nachweisen liessen? Dies ist in auffallender Weise der Fall bei den Füssen: man vergleiche nur die Füsse „mit dem unschönen äusseren Rande, ohne jede Form“ mit den „geschwollenen“ Füssen der „Madonna an der Treppe“ und des Engels in Bologna. Es ist eine auffallende Erscheinung, wie lange Michelangelo in der Bildung der Extremitäten ungeschickt bleibt, wie er selbst in späteren Zeichnungen häufig Hände und Füsse ungewiss skizzirt und besondere Studien für sie macht. Was den Mangel der Durchführung der Bauchmuskulatur

betrifft, so liegt hier unzweifelhaft Absicht vor: es ist das Eingesunkene, Schlaffe des Todes und gerade in dieser Beziehung von entscheidender Bedeutung des Eindruckes. Wenn Wirsing richtig bemerkt, dass man dementsprechend die Höhlung unter der Herzgrube erwarten sollte, so erklärt sich dieser Widerspruch wohl daraus, dass in dem Werke Einzelbeobachtungen noch nicht zu einem ganz Einheitlichen geworden sind. In der Brustparthie, in den von Wirsing gerügten Unvollkommenheiten des Bauchmuskels und des Biceps hält sich der Künstler offenbar noch an Vorbilder der Donatello'schen Kunst, an denen — bei freilich vollkommener Durchbildung der Bänder — ähnliche „harte steife Linien" der Arme sich zeigen (Kruzifix in Padua). Donatellos Einfluss macht sich auch in den Formen der Beine: in den fein bewegten Konturlinien und in dem scharf und spitz hervortretenden Knie geltend (Bronzedavid). — Gewiss aber muss zugegeben werden, dass die Arme der schwächste Theil der Arbeit sind, und es erscheint nicht ausgeschlossen, dass sie eine spätere Ergänzung seien. Ich selbst glaube dies freilich nicht. — Bürkels zu anderem schon Erwähnten hinzukommende Bedenken sind sehr geringfügig, ja herbeigezogen, wie man denn angebliche „Fehler" überall finden kann, wenn man sie sucht. Das ist die alte kritische, unkünstlerische Auffassung, die zu verstehen gerade Künstler, die doch ein Lied von den ihnen vorgeworfenen „Zeichenfehlern" singen können, sich hüten sollten. Und den dem Künstler gemachten Vorwurf, er habe seiner Statue keinen Hals gegeben, wird man als ganz unberechtigt zurückweisen müssen. Jede Seitenansicht überzeugt doch davon, dass hier ebensoviel Hals als an irgend einem anderen Kruzifix des XV. Jahrhunderts zu sehen ist. Das starke Vorsinken des Kopfes nach vorne verdeckt ihn nur.

Die Wirsing so sehr befremdende Anbringung eines in Gyps getränkten wirklichen Tuches und Strickes erklärt sich leicht. Zunächst ist da hervorzuheben, dass die Anwendung gegypster Stoffe bei Holzfiguren im XV. Jahrhundert eine häufige war, ja dass sie, im Besonderen bei Kruzifixen, auf alte Traditionen zurückging. Schon im XIII. Jahrhundert kommen Kruzifixe mit wirklichem Lendentuch vor. In Florenz sind mehrere Beispiele aus Michelangelos Zeit nachzuweisen: so das quattrocentistische Kruzifix in der Sakristei von S. Maria novella und das aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts in S. Maria Maddalena in Via S. Margherita beim Corso. Es war ursprünglich eine primitive Erleichterung, die sich der Holzschnitzer bei seiner Arbeit vergönnte. Für Michelangelo wurde die Konzeption seines Werkes maassgebend. Auch hier sehen wir ihn auf den Spuren Donatellos. Dieser brachte an Stelle der engen Hüftenbekleidung, die in der Holzschnitztechnik

durch die geringe Ausdehnung des Holzblockes von selbst geboten war (siehe Donatellos und Brunellescos Kruzifixe, wie zahlreiche andere in Florenz), das bewegte Motiv des durch einen Strick gezogenen, abflatternden Gewandstückes in seiner Paduaner Bronzestatue. Diese Idee des wirksamen Kontrastes machte sich Michelangelo zu eigen, sah sich aber, angesichts der Schwierigkeiten der Ausführung in Holz, genöthigt, den ihm aus anderen Werken bekannten Ausweg, eine wirkliche Draperie hinzuzufügen, einzuschlagen. Und dies ergab dann, wenn man — mit mir — die Dornenkrone für alt, nicht für eine spätere Zuthat halten will, den Gedanken, auch für sie einen wirklichen Strick zu benutzen. Eine nähere Untersuchung würde erweisen, dass auch hierfür in Florenz direkte Vorbilder gegeben waren. Da die Dornenkrone im XV. Jahrhundert, und zwar oft, aus Strick und Dornen geflochten (Kruzifixe in S. Apostoli, in der Sakristei von S. Maria novella, in S. Felicità), als eine besondere, frei gebildete Zuthat dem Kopf hinzugefügt wurde, ergab sich die Anwendung eines wirklichen Strickes ganz von selbst. Wie es scheint — ich konnte es aber nicht untersuchen — ist auch der Strick in Brunellescos Kruzifix ein wirklicher. Statt in diesen Dingen also etwas Unbegreifliches, ja nur aus viel späterer Entstehung zu Erklärendes zu sehen, sprechen gerade sie, in ihrem Zusammenhang mit älteren Gewohnheiten, für das noch Quattrocentistische der Figur.

Und hierauf weist untrüglich auch der Typus des Kopfes hin. Das steif in drahtartigen Locken herabfallende Haar hat durchaus archaischen Charakter und steht in einem Widerspruch mit dem vorgeschrittenen Motiv der Haltung und der Formenbildung des Körpers. Hier liegt eine Absicht des Künstlers vor — ich finde die Erklärung darin, dass er das als wunderthätig verehrte Kruzifix der Bianchi (aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts) in eben jener Kirche S. Spirito, das noch heute, freilich verhängt, dort zu finden ist und ein solches Lockenhaar aufweist, sich zum Vorbild nahm. Dieses Kruzifix, vermuthlich in Oberitalien angefertigt, das einer grossen durch Italien ziehenden Menge von Pilgern als Banner diente, that 1398 gelegentlich des Aufenthaltes der Pilger in Florenz Wunder für die Brüder der Genossenschaft S. Maria dei Bianchi, die es in die Kirche S. Spirito stifteten. In derselben Zeit, da der Hochaltar neu errichtet wurde, ward es auf den Altar einer Kapelle im rechten Querschiff gebracht, wo es sich noch heute befindet. Es ist in Holz geschnitzt und bemalt, etwa in der Grösse des Michelangelo'schen. War es der Wunsch des Priors oder die Pietät, die Michelangelo selbst dem verehrten Werke im Geiste des Kreuzeskultus Savonarolas darbrachte, was ihn veranlasste, jene stilisirte Haartracht — die übrigens auch in florentinischen Werken aus der

Zeit der Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts (z. B. bei Lorenzo Monaco) erscheint — zu übernehmen? Nichts begreiflicher als diese Entlehnung, es fällt besonders Licht auf sie von der uns bekannten Thatsache her, dass Michelangelo einem anderen Kruzifix der Bianchi in S. Croce in einer Zeichnung für Vittoria Colonna noch in späteren Jahren die Kreuzesform entlehnte! Also ein Akt der Pietät, der zugleich dem künstlerischen Bedürfniss einer Einrahmung des Kopfes entsprach, wie sie seinerseits Brunellesco gesucht hatte und wie sie in dem Kopfe der Pietà von S. Peter ähnlich, wenn auch in freierem Gelock, begegnet. Auch der in zwei kleinen Spitzen endende Kinnbart zeigt seitwärts alterthümliche Stilisirung. Hingegen ist die Bildung der Physiognomie von grösster Originalität, so frei von allem Typischen, dass sie nur von einer ausgesprochenen und kühnen Persönlichkeit erfunden werden konnte. Das Gesicht erscheint klein unter der hohen, sanft gewölbten Stirne, die Nase, deren Rücken die Stirnfläche ohne Unterbrechung fortsetzt, ist eher kurz als lang, geradflächig an den Seiten und mit flächenhaften Flügeln, welche das Loch fast ganz verdecken; die Augen, deren scharfbegrenztes Lid geschlossen ist, liegen tief unter fast geradlinigen Knochen, die Wangen sind flächig, dem geöffneten Mund scheint soeben der letzte Athemzug entflohen, der Schnurrbart, auf der Oberlippe kaum angedeutet, ist an den Seiten des Mundes anschwellend nach unten gezogen. Will man mit einem Worte das sich in dem Kopf ausdrückende Stilelement bezeichnen, so ist es tektonisch zu nennen!

Wenn wir keine direkte Analogie zu ihm in den frühesten Jugendarbeiten finden, so darf das nicht wundernehmen. Auch zu dem Christustypus der Pietà in S. Peter dürfte man schwerlich ein Seitenstück in des Meisters Werken entdecken. Es handelt sich in beiden Fällen um das Streben, ein ganz neues, von dem Traditionellen abweichendes Ideal zu schaffen. Die Wenigsten haben sich eine deutliche Vorstellung von dem Christus in S. Peter verschafft. Trotz viel höher entwickelter Kunst — fünf Jahre einer intensiv und schnell sich ausbildenden Meisterschaft liegen dazwischen — zeigt aber gerade er bedeutungsvolle Grundzüge ausgesprochener Verwandtschaft mit dem Kopf in S. Spirito! Man muss nur die Kruzifixe des XV. Jahrhunderts vergleichen, um die nahe Zusammengehörigkeit der beiden, von jenen sich durchaus unterscheidenden Typen zu erkennen. Das Gemeinsame liegt vor Allem in der auffallend hohen Stirn- und Schädelbildung, die dann im Christus der Minerva und in der späteren Pietà zu Florenz von Michelangelo aufgegeben ward, weiter aber auch in dem offenen Munde und in der Form des Schnurr- und Kinnbartes. Und ein Gebilde, wie diesen Kopf, will man der Barock- oder gar der

Rokokokunst (Wickhoff, Knapp) zuweisen? Wie ungeübt muss das Auge Derer sein, die so etwas behaupten! Rokoko! Jeder Laie müsste die grundsätzliche Verschiedenheit in Allem und Jedem bemerken! Und ernsthafte Forscher sprechen apodiktisch solche Ungereimtheiten aus! Nur ein sehr flüchtig darüber hinstreifender Blick könnte durch den offenen Mund — ähnlich wie durch den des Giovannino in Berlin — dazu verleitet werden, hier „Manier" zu gewahren, und sich dem ergreifenden, in seiner Art einzigen Eindruck dieses Dulderantlitzes entziehen. Und dies gilt von der ganzen Figur. Freilich Schwächen, ja Sonderbarkeiten — aber als Ganzes, welch ein bedeutendes, eindringlich wirkendes Gebilde! Man befreie sich einmal von peinlich kritischer Einzelregistrirung und richte von der Seite links den Blick hinauf: wie reich belebt, wie ausdrucksvoll, wie schön ist diese Silhouette! Wie monoton, ungelöst und schematisch erscheinen dieser kühnen Ablösung des Körpers vom Stamm, dieser Mannigfaltigkeit der Bewegung gegenüber die Kruzifixe Brunellescos, Donatellos und aller Cinquecentisten! Und andrerseits: wie stark empfunden, wie streng und herb, wie innerlich wirkt die Gestalt, verglichen mit den Darstellungen des Gekreuzigten im späteren XVI. und in den folgenden Jahrhunderten! Wer dies nicht empfindet, wer hier die Arbeit eines Künstlers aus dem XVII. oder gar dem XVIII. Jahrhundert sieht, der hat sich nie ein Kruzifix dieser späteren Zeit auf das Bewegungsmotiv, Ausdruck und Formensprache angesehen. Und mit Dem mag ich nicht streiten, der bleibe bei seiner Meinung: irgend ein unbeachtenswerther Handwerker, gleichviel aus welcher Zeit, habe das Werk geschaffen. Denen aber, welche, wie Wirsing, das Bedeutende wahrnehmen und nur durch die Schwächen in Einzelheiten zum Zweifel getrieben werden, möchte ich noch einmal erwidern: es giebt nur eine Erklärung, für eine solche Mischung von grossem Charakter im Ganzen und Mängeln im Einzelnen, diejenige nämlich, dass das Werk die Arbeit eines genialen Meisters in frühen Jugendjahren ist. Und man bedenke, dieser Jüngling von achtzehn Jahren, der es für die hohe Stelle über dem Altar ausführte, schnitzte zum ersten Male in Holz und, nachdem er sein Auge an der Antike und an Donatellos Werken, an welche die Anklänge ja deutlich zu gewahren sind, geübt, begann er in eben jener Zeit zum ersten Male gründliche Studien nach dem Nackten und anatomische Untersuchungen. Mich dünkt, damit ist doch Alles erklärt, bedenkt man zugleich noch das Eine, dass er, tief religiös und von Savonarolas Predigten bewegt, eine eigene neue Vorstellung von dem Dulder am Kreuz sich zu machen bemüht war.

2. Nun aber kommt weiter hinzu, dass gerade dieses Kruzifix den Wendepunkt in der Darstellungsweise des Gekreuzigten zwischen

der florentischen Kunst des Quattrocento und der des Cinquecento bezeichnet. Von ihm an datirt ein neuer Typus des Gekreuzigten. Grosse Wandlungen in der Formengestaltung sind in der Kunstgeschichte immer die That eines Genius. Nehmen wir dieses Kruzifix aus der Entwicklung heraus, so fehlt diese That auf diesem besonderen Gebiete. Dann ist die Crucifixusform des Cinquecento nicht die entscheidende Schöpfung einer bedeutenden Persönlichkeit, sondern ein zufälliges, namenloses Produkt.

Eine kurze historische Betrachtung wird erweisen, dass dem Gebilde in S. Spirito eben eine solche entscheidende Bedeutung zukommt und daher das Werk eines genialen, neue Möglichkeiten eröffnenden Bildhauers, d. h. Michelangelos ist.

Es war im XIII. Jahrhundert, dass, wenn auch noch in älteren der byzantinischen Kunst entlehnten Formen, unter dem Einfluss der grossen religiösen Bewegung des Bürgerthumes an Stelle der Gottesgestalt des aufrecht am Kreuze stehenden, zumeist lebend und leidlos gebildeten Christus das Schmerzensbild des menschlichen Dulders trat. Leidenschaftliches Empfinden drängte in der alten schematischen Sprache zu gewaltsam übertreibender, krampfhafter Bewegung. Von Qual verzerrt, senkt sich das früher zumeist aufrecht gehaltene Haupt nach links auf die rechte Schulter, die an einander geschlossenen Beine sind in wehrlosem Sichaufbäumen des Körpers nach links seitwärts vom Kreuz weg gekrümmt. Dieser von Giunta Pisano und Niccola Pisano bis auf Cimabue herrschenden typischen Form macht Giotto ein Ende. An Stelle des Kampfes tritt der Frieden. Die Ausbiegung der Beine wird gemässigt, in halbem Profil gesehen sind sie etwas nach der linken Seite gesenkt. Der Oberkörper ist aufrecht gehalten, in dem gebeugten Kopf klingt nur gedämpft der Schmerz noch nach, die Todesruhe ist seiner Herr geworden. Ein durchsichtiges Lendentuch umschliesst eng anliegend die Beine bis zum Knie. Dieser Typus erhält sich, indess in Siena mit der schärferen alterthümlichen Ausbiegung des Körpers ein tiefes Herabhängen des Leibes verbunden wird, während des XIV. Jahrhunderts in Florenz. Nur ausnahmsweise (z. B. im Refektorium von S. Croce) wird der Versuch gemacht, die Beine mehr in Frontansicht und in etwas gespreizter Haltung zu geben.

Es ist dies letztere Motiv: gespreizte Bewegung der noch etwas nach links gebogenen Beine, das am Anfange des Quattrocento sich einbürgert. So bei Masaccio (S. Maria novella) und Fra Giovanni Angelico, während Brunellesco noch am Giottesken festhält. Zu gleicher Zeit aber bringt Donatello in S. Croce die Entscheidung für die frontale Beinhaltung, die (verbunden mit alterthümlichen Erscheinungen) in der Robbiaschule und auch bei den meisten anderen Künstlern die herrschende wird, indem die Beine bald etwas auseinander

gesperrt (bei den mehr naturalistischen Künstlern), bald geschlossen sind (Perugino, auch Signorelli). Die Kopfhaltung ist in der früheren Zeit des Jahrhunderts noch eine stark nach links geneigte, bewahrt also das Giotteske Ideal, dann tritt als Neuerung bei Meistern, wie Castagno, Baldovinetti und Anderen die Aufrichtung des Hauptes und dessen Senkung nach vorn ein. Dieses akkommodirt sich also der Körperstellung. An Stelle des Flächenhaften, Gepressten des Giottesken Typus wird das Kubische in der Tiefendimension gesucht und betont. Längere Zeit noch erhielt sich das lange, dünne, transparente Lendentuch, dann wird es (zuerst Brunellesco, Baldovinetti) verkürzt; am Ende des XV. Jahrhunderts (Perugino, Signorelli, Filippino) wird ihm durch Knotung eine belebtere Gliederung verliehen. Donatellos kühne Konzeption eines durch einen Strick gesteckten und nach der Seite flatternden kleinen Gewandstückes — in diesem Abwehen kommt hier ein schon im XIII. Jahrhundert, vornehmlich bei Cimabue auftretendes Motiv wieder zur Geltung — bleibt vereinzelt. Bei manchen Verschiedenheiten im Besonderen also ist als der für das Quattrocento charakteristische Typus: die frontale Gesammtanordnung, auch des Unterkörpers und des Kopfes, zu bezeichnen.

Nur in einem Falle fand ich den ersten schüchternen Versuch eines Kontrapostes des Kopfes und des Unterkörpers durch die Bewegung des rechten Beines nach der vom Beschauer aus rechten Seite hin: in dem Kruzifix des Benedetto da Majano in der Sakristei von S. Maria novella.

Der vollständige, entschiedene Bruch mit dem Quattrocento wird nun aber durch Michelangelo in dem Kruzifix von S. Spirito vollzogen. Es ist die gegensätzliche Bewegung des etwas nach links geneigten, nach vorn sinkenden Kopfes und der in leichter Drehung etwas nach rechts gewendeten Beine, welche die neue reichere Bewegungsanschauung verräth — eben jene Anschauung, die Michelangelos künstlerische That überhaupt kennzeichnet. Und damit wird nun die Geradlinigkeit der Seitenkonturen der Gestalt, wie sie im XV. Jahrhundert herrschte, in eine lebhafte undulirende Linie verwandelt, eine grosse Mannigfaltigkeit in den Einzelbewegungen der Körpertheile und ein feines Spiel der Übergänge dieser Bewegungen in einander hervorgebracht. Diese Inbewegungsetzung macht sich zu gleicher Zeit in der starken Biegung der Beine in den Knieen, d. h. in deren Ablösung vom Stamme geltend, wodurch die freie, ausdrucksvolle Seitenansicht der Gestalt, ja zum ersten Male überhaupt eine bedeutende Seitensilhouette gewonnen wird. Und weiter wird das harte rechteckige Aufeinanderstossen der Vertikale des Leibes und der Horizontale der Arme aufgehoben durch das Herabsinkenlassen des Körpers an den Armen, die nun zu Diagonalen

des vom Kreuz gebildeten Rechteckes werden. Beachtet man endlich hierbei auch noch das Donatello entlehnte bewegte Hüftentuch, das möglichst wenig von dem nackten Leibe dem Blicke entzieht und zugleich das Ganze malerisch belebt, so wird kein Zweifel darüber bleiben können, dass hier ein neues, nämlich das cinquecentistische Ideal aus dem Drange nach mannigfacher differenzirender Bewegung geformt worden ist. Gerade dieses Ideal aber, ich wiederhole es, ist ja das von Michelangelo geschaffene.

Und diese schöpferische That übte sogleich ihre Wirkung aus. Der Erste, der sich von dem Kruzifix inspiriren liess und ihm jenen Kontrapost entlehnte, war Albertinelli in seinem Fresko der Certosa im Jahre 1507. Dann folgen die Bildhauer: der Meister, welcher im Anfang des XVI. Jahrhunderts das Kruzifix der Penitenti in S. Maria Maddalena (in Via S. Margherita) in getreuer Nachahmung der charakteristischen Beinstellung und in deutlicher, nur die Züge verlängernder Nachbildung des Kopfes in S. Spirito schnitzte und gleichfalls ein wirkliches, gegypstes Tuch verwandte (Niemand wird hier die Entstehung im Anfang des XVI. Jahrhunderts bezweifeln!). Jener, welcher den Holzcrucifixus über dem Hochaltar im Dom verfertigte, der Künstler des Bronzekruzifixes über dem Hochaltar von S. Maria novella, welcher dem Haupte eine ganz der Michelangelo'schen verwandte, reich verflochtene Dornenkrone aufsetzte, Giovanni da Bologna in der Bronze von S. Annunziata und Andere mehr. Ein Typus bildet sich aus, der, ausgleichend im Sinne einer höheren Harmonie und Schönheit und das noch Herbe, Alterthümliche überwindend, doch dem Wesentlichen nach auf das Werk in S. Spirito zurückzuführen ist. In welcher Weise Michelangelo selbst in höheren Lebensjahren, in leidenschaftlich dramatischem Empfinden, über seine Jugendarbeit hinausgegangen ist, wird uns später beschäftigen.

3. Wenn die bisherigen Betrachtungen nur dem Formalen galten und aus dessen Eigenthümlichkeiten die historische Stellung, welche das Werk einnimmt, auf das Genaueste bestimmt werden konnte, so gilt es, zum Schluss doch noch einmal zur literarischen Überlieferung zurückzukehren.

Bis zum Jahre 1759 ist das Kruzifix in S. Spirito nachzuweisen: damals, dies wird doch ganz deutlich ausgesprochen, ist man im Begriffe, es im Chor aufzustellen.

Diesem positiven Zeugniss gegenüber haben die Gegner meiner Ansicht, die es wohlweislich möglichst verschweigen, doch ihrerseits die Aufgabe, Zeugnisse darüber beizubringen, dass das Bildwerk aus der Kirche verkauft worden ist, sei es gerade damals vor der Aufstellung oder später, oder in einem irgendwo sonst erhaltenen Werke das Michelangelo'sche nachzuweisen. Im Grunde genommen habe nicht ich zu beweisen, denn ich bringe eine aus-

drückliche Angabe bei, sondern dies wäre ihre Sache. Ich möchte ihnen die Möglichkeit eines Gegenbeweises selbst an die Hand liefern, da ich mich eben mit der Frage in jedem Sinne viel eingehender beschäftigt habe, als sie, welche die bequeme Aufgabe, die leichteste der Welt, sich gestellt haben, einfach abzusprechen und zu verneinen. Freilich eine glaubwürdige Aussage über den Verkauf giebt es nicht. Aber wenn die Skeptiker Schorns Kunstblatt vom Jahre 1837 (XVIII, 244) aufschlagen wollen, so werden sie dort folgende ihnen hochwillkommene Notiz finden: „Seit Monat März ist in der Rue d'Anjou Nr. 9 ein in Holz geschnitzter und bemalter Christus am Kreuz zu sehen, welcher für das Werk des Michelangelo ausgegeben wird. Der Eigenthümer (der Name ist nicht angegeben) behauptet, es sei während der französischen Kriege nach Frankreich gebracht worden. Die Kunstrichter stimmen darin überein, dass es das Werk eines vortrefflichen florentiner Meisters sein müsse. Es ist ungefähr $4^1/_2$ Fuss hoch, die Erhöhung der Arme über das Kreuz mitgerechnet, und besteht aus einem einzigen Stück Holz, die Arme ausgenommen, welche eingesetzt sind. Der Heiland ist tot dargestellt, und das Gewicht seines gesenkten Hauptes und Körpers wird hauptsächlich vom linken Arme getragen. Man findet in dem Körper ausserordentliches Studium, aber mehr Zartheit der Formenbildung, als die übrigen Christusbilder Michelangelos verrathen. Der Kopf ist von schmalem Verhältniss und von sehr edlem, mildem Charakter und wahrhaft erhabenem Ausdruck. Die Bemalung ist äusserst sorgfältig; nicht nur das aus der Wunde rinnende Blut, sondern die von den Leiden des Kalvarienberges blutenden Kniee sind angedeutet, sowie die Bleifarbe um Augen und Lippen. — Bekanntlich sind Michelangelos Jugendwerke dem Stil seiner älteren florentinischen Zeitgenossen sehr nahe verwandt, und es wäre daher sehr zu wünschen, dass die Exportation des ausgestellten Kruzifixes aus Florenz genau konstatirt und die Identität mit dem der Kapelle Barbadori nachgewiesen werde." Nach dieser Notiz wäre das Kruzifix Michelangelos in der Sacristei der Kapelle der Familie Barbadori gewesen.

Also ein Kruzifix, das für dasjenige Michelangelos ausgegeben wird und ein dunkler Hinweis auf einen Export aus der Kirche während der französischen Kriege! Was will man mehr? — Ja, wenn nur nicht die Angabe: „während der französischen Kriege" beim Verkaufe italienischer Werke, deren Provenienz nicht bekannt ist, in Frankreich immer wiederkehrte. Sie besagt gar nichts. Und dann: ein bemaltes Kruzifix! Der Bildhauer, welcher, ein Zögling der Antike, der farbigen Ausschmückung der Skulptur ein definitives Ende bereitete, sollte sein Kruzifix bemalt haben? — nachdem schon Brunellesco und Donatello, sein besonderes Vor-

bild, auf die Farbe in ihren Kruzifixen verzichtet hatten. Und weiter: aus den Zeilen klingt doch deutlich hervor, dass, wie in der Farbe so auch in der Form das Werk quattrocentistischen Charakter hatte, und quattrocentistisch ist Michelangelo doch selbst in seinen frühesten Arbeiten nicht mehr. Und endlich: hätte man es in Paris wirklich für ein Werk Michelangelos gehalten, dann wäre es doch sicher nicht sang- und klanglos wieder verschollen! Eines steht fest: beglaubigt war es nicht. Der Eigenthümer, der von dem „verschollenen" Kruzifix Michelangelos wusste, wollte das seinige mit diesem identifiziren, und fand bei dem Mangel jeder positiven Nachricht den beliebten Ausweg der plausiblen Annahme: des Meisters Werk sei zur Zeit der französischen Okkupation der Kirche entführt worden. Die Annahme eines Eigenthümers, nichts weiter. Ja, man müsste sich verwundern, wenn nicht eine solche irgendwo und wann einmal sich geltend gemacht hätte! —

Eine andere Erwägung aber drängt sich denn doch sehr nachdrücklich auf. Als Caccini den neuen Hochaltar machte, schuf er auf den hinteren Schranken die Marmorstatuen der unter einem Kreuze stehenden Maria und Johannes. Ohne ein Kruzifix in der Mitte sind diese undenkbar, da sie dafür berechnet sind. Zu der Zeit, da Michelangelos Gekreuzigter, der in den Verhältnissen gar nicht zu den Figuren des neuen Altars passte und daher fort gebracht wurde, im Kloster aufbewahrt ward, muss ein Kreuz in grossen Verhältnissen zwischen Maria und Johannes gestanden haben. Bis zu der Zeit, da man, offenbar in Erkenntniss dessen, dass es ein Unrecht sei, ein Werk Michelangelos verborgen im Kapitel, nur den Augen der Mönche zugänglich, aufzubewahren, beschloss, ihm wieder die Ehre der Aufstellung an feierlichem Orte zu Theil werden zu lassen. Nun entfernte man das grössere Kruzifix und brachte das durch seinen Namen geweihte an dessen Stelle, obgleich es gar nicht in seinen Grössenverhältnissen zu der Umgebung passte.

Hätte man dies mit irgendeinem anderen Kruzifix gethan? Die künstlerische Einheitlichkeit des Schrankenschmuckes zerstört, wenn es sich nicht eben um jenes Werk Michelangelos gehandelt hätte? Diese Annahme ist ausgeschlossen. Auch hierin liegt, wie mir dünkt, ein unwiderleglicher Beweis für meine Behauptung.

Nur ein Ausweg bliebe meinen Gegnern noch übrig, nämlich die Hypothese aufzustellen: im Jahre 1759 oder bald darauf wurde wirklich das Kruzifix an die Stelle des Caccini'schen gebracht. Aber später dann hat man es verkauft und es nun wieder durch ein anderes ersetzt. Aber, erwidere ich, warum hat man dann nicht das alte Caccini'sche — oder wenn dieses nicht mehr

existirte — ein neues in der richtigen Grösse, die der von Maria und Johannes entsprach, errichtet, warum wieder eines unter Lebensgrösse gewählt? — Nach kurzem Schweigen höre ich die Antwort der Gegner: man wollte es vertuschen, dass man das Original Michelangelos verkauft, und ersetzte es durch ein ungefähr gleichwirkendes. — Möglich immerhin, aber sehr unwahrscheinlich! Da läge denn die Idee doch näher, dass man eine Kopie des Originales hätte anfertigen lassen. Und wäre das nicht eine alle Theile befriedigende Lösung? Dann bliebe das Bedeutende an dem Werk Michelangelo, und die Schwächen kämen auf Rechnung des Kopisten! Aber, auch die Gegner werden zugeben, dass es um eine Kopistenarbeit sich nicht handeln kann. Also es bliebe dabei: man hat das Original durch ein anderes von gleicher Grösse ersetzt. Aber, hier müsste ich um Eines bitten, ehe ich das glauben soll: Beweise! Wann ist das Original verkauft worden? Wo befindet es sich? Ich bringe doch das positive Zeugniss Richas von der Übertragung bei, und dies wird bestätigt durch die höchst auffallende Erscheinung, dass ein viel zu kleines Kruzifix in die anderen Figuren später eingefügt worden ist!

Doch schon höre ich einen weiteren Einwand. Condivi sagt: das Kruzifix war poco meno del naturale, ein wenig unter Lebensgrösse, und das in S. Spirito ist nur $^2/_3$ lebensgross. Was will das aber bedeuten? Condivi erhielt seine Nachricht von Michelangelo; Der wird ihm gesagt haben: es ist nicht volle Lebensgrösse. Daraus einen Beweis gegen die Originalität herleiten zu wollen, ist kindisch. Und auch ein anderer denkbarer Einwand, dass nämlich auf einem Stahlstiche der Corografia dell' Italia (Granducato di Toscana. Monumenti moderni Nr. 1, Taf. 6 von P. Giarré), der den Chor von S. Spirito, vom Ende des linken Seitenschiffes aus gesehen, wiedergiebt, der Crucifixus nicht auf den Chorschranken zu sehen sei, ist nicht stichhaltig. Denn auch die anderen Statuen sind nicht angegeben: der Zeichner liess der Vereinfachung wegen allen plastischen Schmuck der Chorschranken weg.

Nun aber das Letzte: wie erklärt es sich, dass sich die Kenntniss von der Erhaltung des Werkes in der Kirche im XIX. Jahrhundert ganz verloren hat? Dies ist allerdings merkwürdig, aber nicht unbegreiflich. Lange war es ja den Blicken überhaupt entzogen gewesen. Man hatte es in der Öffentlichkeit vergessen. In den Guiden stand es nicht mehr. Nun wurde es im Chor wieder aufgestellt, ohne dass dies in weiteren Kreisen bekannt geworden wäre. In der Kirche wusste man es natürlich, aber in den zunächst erscheinenden, ältere wiederholenden oberflächlichen Guiden ward es nicht verzeichnet. So kam es, dass nur eine mündliche Tra-

dition existirte, nicht aber eine literarische. Und dann kamen vermuthlich Kunstkenner, die, wie sehr begreiflich, das Werk mit ihren Vorstellungen von Michelangelos Stil nicht zu vereinigen wussten, die nichts von der thatsächlichen Geschichte des Kruzifixes kannten, und bezweifelten es, bis diese Zweifel ihre Sanktion durch Hermann Grimms Äusserung erhielten. Und so verlor sich schliesslich auch die mündliche Überlieferung.

Ich fasse zusammen:

Auf den Schranken des Chores in S. Spirito befindet sich, weder im Stile noch in den Verhältnissen zu den Statuen gehörig, an bedeutungsvollster Stelle der Kirche ein zweidrittellebensgrosses, in Holz geschnitztes Kruzifix, das nach der eigenthümlichen Mischung von quattrocentistischen und cinquecentistischen Elementen in die Zeit des Beginns der Cinquecentokunst zu versetzen ist. Es zeigt im seelischen Gehalt, im Motive der Bewegung, in dem ganz eigenartigen, von allem Konventionellen freien Kopftypus und in manchen Einzelheiten sehr bedeutende Qualitäten, daneben aber, vornehmlich in den Extremitäten, Unvollkommenheiten und Mängel. Wir wissen, dass Michelangelo als achtzehnjähriger Jüngling, zu einer Zeit, da er den Studien nach Donatello und der Antike die Beschäftigung mit der Anatomie im Kloster von S. Spirito folgen liess, einen unter Lebensgrösse gehaltenen Crucifixus für den Chor geschnitzt hat. Derselbe wurde zur Zeit der Erneuerung des Hochaltars durch Caccini zwischen 1600 und 1607 in das Kloster gebracht und hierdurch der Öffentlichkeit entzogen. Im Jahre 1760 beschloss man, ihn wieder im Chor aufzustellen — — ich meine, soweit man etwas beweisen kann, ist der Beweis, dass der Crucifixus im Chor der Michelangelos ist, geführt.

Aber in kunstgeschichtlichen Fragen ist nichts zu beweisen. Wenn ein Anderer kommt und sagt: ich kann das Werk nicht für jener Zeit angehörig und nicht für Michelangelos Schöpfung halten, so kann ich ihn nicht zu meiner Meinung bekehren. Schliesslich kommt es darauf an, wer das ausgebildetere künstlerische Gefühl und die grössere Kenntniss von der Kunst des Meisters besitzt. Und darüber entscheidet einzig die Zeit. Wenn eine neue affirmirende Meinung, und zumal in künstlerischen Fragen, ausgesprochen wird, ist das Erste, dass ihr von allen Seiten widersprochen wird, und dieser Widerspruch darf auf allgemeinen Beifall rechnen — denn er trifft das Allen Verständliche und vertritt die Allgemeinheit

dem sich absondernden Einzelnen gegenüber. Der Entdeckerfreude antwortet der Merkereifer — so muss es wohl sein. Am Ende aber, wenn es zuweilen auch lange dauert, erweist es sich doch zumeist, dass die Welt, wie immer eine Frage ihre Beantwortung finde, der Freudigkeit mehr als dem skeptischen Eifer verdankt. Es ist bezeichnend, dass man es mir, wie aus allen Kritiken hervorgeht, besonders übel genommen hat, dass ich meiner Freude gelegentlich des Fundes Ausdruck gegeben!

XI

Die Figuren an der Arca di S. Domenico zu Bologna

Die älteste Angabe findet sich in Leandro Albertis: De divi Dominici obitu et sepultura 1535:

Nec ob tanti statuarii mortem Senatus Bononiensis opus imperfectum esse voluit, quinimmo per Michaelem Angelum florentinum virum excellentis ingenii ac nobilissimum statuarium addi voluit nonnulla alia marmorea simulachra, videlicet simulachrum divi Petronii, Proculi et alterius Angeli.

Die nächste Nachricht geben die Manuskript-Ricordi des Fra Lodovico de Prelormo, der 1527 in die Custodia dell' Arca eintrat. Sie dürften frühestens 1537 geschrieben sein:

„Sciendum tamen est quod Imago Sancti Petronii quasi totta et totto Imago Sancti Proculi et totto Imago illius angeli qui genua flectit et e posto sopra il parapeto che fece Alphonso Scultore quod è verso le fenestre, queste tre Imagine ha fatto quidam Juvenis florentinus nomine Michael angelus imediate post mortem dicti Magistri Nicolai."

Es folgt dann Condivi. Nach ihm hätte Gian Francesco Aldovrandi, der Gönner Michelangelos in Bologna, Diesem den einem anderen Bildhauer schon verheissenen Auftrag auf die zwei Figuren des Petronius und des Engels verschafft. Für die erste erhielt der Künstler 18, für den Engel 12 Dukaten. Drohungen von seiten jenes Bildhauers veranlassten ihn, Bologna zu verlassen. Vasari, der in der I. Auflage die Arbeiten nicht erwähnt, wiederholt Condivis Aussage, aber ohne von der Feindschaft des gekränkten Rivalen zu sprechen.

1560 äussert sich Pietro Lamo in seiner Graticola di Bologna (hrsg. 1844): „e sopra l'altar vi sono due Angilj e Michelagnolo ne fece uno qual'e a man drita e lavoro in uno san Petronio coe neli pani."

Ihm folgt P. Giov. Michele Piò, der 1588 in den Orden eintrat, in seinen Uomini illustri di S. Domenico (col. 121): „da

Michelangelo Buonarroti la statua di S. Procolo, quella d'un Angelo et buona parte di quella di S. Petronio."

P. Tommaso Bonora, der diese Zeugnisse zusammenstellte (L'arca di S. Domenico e Mich. B. Ricerche storico-critiche. Bologna 1875), beweist, dass der Engel rechts und nicht der links, wie man früher annahm, das Werk Michelangelos sei, und fasst die aus jenen Aussagen sich ergebenden Resultate bezüglich des Petronius und des Proculus folgendermassen zusammen: Bezüglich des Petronius als Arbeit Michelangelos herrscht Einigkeit der Stimmen; es sei wohl anzunehmen, dass Niccolò dell' Arca die Statuette nur kaum abozzirt zurückliess, da nichts von seinem Stile in ihr zu sehen. Den hl. Proculus erwähnen Condivi, Vasari und Lamo nicht, wohl aber die Anderen. Von dieser Figur aber berichtet Fra Lodovico am 4. August 1572, dass ein Fra Peregrino mit der Leiter gegen sie stiess, so dass er sie zerbrach und sie auf das Steinpflaster herabgefallen in mehrere Stücke geschlagen wurde. Bonora fragt, wer die jetzt dort befindliche Statuette des Proculus gemacht und meint: Prospero Spani, gen. il Clemente, indem er eine Angabe in den Notizie biografiche e letterarie degli Scrittori dello Stato Estense (Reggio 1833) auf sie bezieht. Aber das ist irrig und Bonora selbst hat dies später eingesehen. Die zerbrochene Figur ist noch heute erhalten, aber erst seit kurzem wieder aufgestellt: die Beine, der rechte Arm, der Mantel und der Kopf zeigen die Brüche. Erst in allerjüngster Zeit ist man auf sie aufmerksam geworden, und Bode hat sie als Michelangelo im grossen Bruckmann'schen Skulpturenwerk zum ersten Male publizirt (vgl. seine Bemerkungen in den Flor. Bildh. d. Ren. S. 331, Anm., wo er auf den Einfluss des Donatello'schen Georg und des David in der Casa Martelli, was die Tracht anbetrifft, hinweist). Vergl. von sonstiger Literatur zur Arca: P. Giov. Batt. Mellini in der Vita di S. Domenico (Atti e memorie degli uomini illustri etc. in Bologna. Bologna 1788); Marchese Virgilio Davia: Memorie storico-artistiche intorno all' Arca di S. D. 1838 und 1842; P. Vincenzo Marchese, Memorie degli artisti Domenicani (IV. Aufl. 1878) und Vincenzo Vannini: L'angelo del B. che adorna il celebre Monumento dell'Arca di S. D. (Bologna 1840), auch P. Gualandi: Memorie ser. V, p. 32. Ausführlich über sie handelt neuerdings Frey in „Quellen und Forschungen" I, 123, der auch Berthins 1895 geäusserte Meinung berücksichtigt.

Nach Bonora befand sich ein Terrakottamodell Michelangelos zu dem Engelkopf, nur durch wenige und akzidentelle Abweichungen unterschieden, in der Sammlung Bianconi zu Bologna (S. 23).

Frey hat die Behauptung aufgestellt, der hl. Proculus sei in allem Wesentlichen von Niccolò dell' Arca, Michelangelo habe ihn

nur oberflächlich überarbeitet. Motiv, Typus, Ausdruck und Formengebung entsprächen durchaus Niccolò. Das Motiv sei unglücklich, die Stellung schwächlich und unsicher, das Nackte von weichlicher Bildung, das Naturverständniss gering. Ich kann mich dieser Meinung durchaus nicht anschliessen: gerade die Ungeschicklichkeiten und Seltsamkeiten sind michelangelesk. Mir erscheint die Figur von Grund aus, dem Geist und der Form nach, von denen Niccolòs verschieden und im Ganzen wie im Einzelnen ungemein charakteristisch für den jungen Michelangelo. Auch sagt Fra Lodovico von ihr ausdrücklich: sie sei ganz von Diesem, indessen er den Petronius nur als „fast ganz" von ihm bezeichnet.

XII

Der Giovannino in Berlin

Condivi und nach ihm Vasari erwähnen nur ganz kurz, dass Michelangelo, von Bologna heimgekehrt, für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici einen Giovannino in Marmor gemacht. Offenbar kennt Vasari das Werk nicht aus eigener Anschauung, sondern entnimmt seine Angabe Condivi. Sonst sind keine Nachrichten darüber erhalten.

Die Berliner Statue tauchte 1874 in Pisa auf. Sie war 1817 von Cavaliere Ranieri Pesciolini bei einem Trödler in Florenz für 1000 Lire gekauft und in seinem Palast in Pisa aufgestellt worden. 1874 kam sie, für ein Werk Donatellos gehalten, mit diesem Palast in den Besitz des Grafen Lodovico Gualandi-Rosselmini und trat gelegentlich des Michelangelokongresses 1875 an die Öffentlichkeit (Milanesi-Vasari VII, 147). Sachverständige gaben am 3. Februar, nachdem zuerst Prof. Salvino Salvini (Lettera al conte Lodovico Rosselmini Gualandi, in „La Nazione 1875, 10. Jan. XVII; man vgl. auch: P. Everardo Micheli: Lettera a Pagano Paganini in: „Il Risorgimento", Pisa 1875, Nr. 34) sich für Michelangelo ausgesprochen hatte, ein Gutachten ab. In diesem traten für Michelangelo ein: Prof. Enrico Pollastrini, Prof. Steffano Ussi, Prof. Emilio Burci, Ulisse Cambi, Giov. Paganucci, C. F. Fuller und Alessandro Lanfredini, Direktor der Akademie der Künste in Pisa (mitgeth. von Lützow in Zeitschr. f. b. K. 1875, X, 161). Andere hielten an der Bezeichnung Donatello fest, Milanesi nannte Matteo Civitali. Auch frug man sich, ob hier ein jugendlicher Johannes gemeint sei und nicht vielmehr ein Hirt, Aristeo. Im Jahre 1880 erwarb sie Bode für das Berliner Museum und begründete in einem Aufsatze ausführlich die Meinung, die Statue sei von Michelangelo. Den Einwurf, „Giovannino" bezeichne Johannes als kleines Kind, wies

er mit dem Bemerken zurück, auch der gleichaltrige Johannes des Benedetto da Majano werde von Vasari „Giovanetto" genannt (Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. II, 72). Die meisten Forscher stimmten Bode mehr oder weniger entschieden bei. Direkten Widerspruch erhob nur Wölfflin, indem er die gesuchte Zierlichkeit des Motives, wie auch Einzelheiten in Erfindung und Behandlung für nicht vereinbar mit des Meisters künstlerischem Wesen hielt (Die Jug. Mich. 69 ff.). Hierauf erwiderte Henke und hob das gerade ausgesprochen Michelangeleske des Motives: die Kombination zweier auf einanderfolgender Bewegungen hervor (Preuss. Jahrb. 1891, S. 44: Der Giov. von M. im Mus. zu Berlin). C. Hasse lehnt die Henke'sche Deutung des Vorganges: nämlich Biegung, um das Sichbeträufeln mit Honig zu vermeiden, ab, findet Geziertheit, weil überflüssige Bewegung, und im Munde eine über das Maass ausgedrückte Begehrlichkeit und glaubt daher nicht an die Autorschaft Michelangelos (Der Giov. des Mich. In Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. 1893. VII. S. 178). In seinem Buche über die klassische Kunst wiederholt Wölfflin seine frühere Meinung und schreibt nunmehr die Statue dem Neapolitaner Bildhauer Girolamo Santacroce (geb. etwa 1502, gest. 1537) zu, mit dessen Skulpturen am Altar der Familie Pezzo in Montoliveto er sie vergleicht (S. 49 Anm.). Die Unmöglichkeit dieser Zuweisung ist von Bode gezeigt worden, der in seinen „Florentinischen Bildhauern der Renaissance" (S. 313) gleichzeitig darlegt, wie das von Wölfflin (und neuerdings von Knapp, S. 171) gegen Michelangelo geltend gemachte „Grazile" auch im Christus der Pietà, sowie in Werken des Überganges vom Quattrocento zum Cinquecento in Florenz überhaupt zu finden ist. Er legt die Beziehung, in welcher Thonstatuetten des sitzenden Johannes, eben jener Zeit angehörig, zum Giovannino stehen und dessen Einfluss auf die Statue eines knieenden Johannes, die, im Hof des Bargello aufgestellt, von einem Nachfolger des Meisters herrührt, dar. Schon früher hatte er die nahe Verwandtschaft der Figur mit der von Michelangelo restaurirten Dionysosstatue in den Uffizien betont. Auf eine kleine Bronze mit der Haltung des Giovannino im Gegensinn in dem Hofmuseum zu Wien hat Wickhoff aufmerksam gemacht (Mitth. des Inst. f. österr. Gesch. F. II, 16).

Diese, wie mich dünkt, entscheidenden Darlegungen möchte ich meinerseits noch durch folgende Hinweise ergänzen. In dem Hofe einer Villa unweit Settignano gelegen, wird eine Marmorfigur des XVI. Jahrhunderts aufbewahrt, welche mit deutlicher Benutzung des Giovannino entstanden ist. Das Motiv des Trinkens in dem Johannesbilde des Michelangelo befreundeten Bugiardini in der Pinakothek zu Bologna geht auf unsere Statue zurück, auf welche der Johannes des Verrocchio beim Conte Stroganoff vorbereitet.

So weisen denn die Beziehungen zur vorangehenden Kunst und die Nachwirkung auf die folgende dem Werke seinen bestimmten Platz, und zwar gerade in der Zeit, in welcher Michelangelo seinen Giovannino geschaffen hat, an. Ich mache mir daher, in Übereinstimmung mit Springer, Heath Wilson, Symonds, Strzygowski, Henke, Justi und Frey, die Meinung Salvinis und Bodes zu eigen. Ist aber der Giovannino von Michelangelo, dann hat Dieser auch den Dionysos der Uffizien restaurirt und den Adonis geschaffen, denn die drei Werke stimmen in ihren Eigenthümlichkeiten, über die ich im III. Band meines Werkes ausführlicher handle, vollständig überein.

XIII

Der restaurirte antike Dionysos mit Satyr in den Uffizien

Die Frage nach dem Autor der Ergänzung des Dionysostorso, welcher eine lebensgrosse Wiederholung des berühmten, dem Kreise des Praxiteles entstammenden sogenannten Narkissos aus Pompeji ist (Amelung), hängt mit der nach dem Schöpfer des Giovannino unmittelbar zusammen. In beiden Werken und in dem Adonis ist, trotz Wölfflins Einspruch, dieselbe Künstlerhand zu erkennen. Sie bilden eine eng zusammengehörige Gruppe. Irgendwelche Beglaubigung durch ältere Zeugnisse giebt es nicht. Die Entdeckung dieser Jugendarbeit Michelangelos wird dem Scharfblick Bayersdorfers verdankt. Bode, Springer und Wickhoff stimmten ihm zu. Die älteste Abbildung der aber bis heute noch immer wenig beachteten Statue, die von Dütschke in den „Antiken Bildwerken in Oberitalien“ unter III, Nr. 231 (Walther Amelung: Führer durch die Antiken in Florenz S. 76, Nr. 103) verzeichnet ist, findet sich bei Episcopius: signorum veterum icones Taf. II, 62. Richardson sah sie dicht bei dem Bacchus Michelangelos in der Grossherzoglichen Gallerie aufgestellt und hielt sie für die schönste der ganzen Sammlung. Er bemerkte, Raphael habe sich des Kopfes des Satyrs für den Johannes in einer hl. Familie bedient; die Zeichnung Raphaels besass der alte Richardson. Da nun der Torso bis etwas über die Knie antik ist, Kopf, Hals, Arme, Unterbeine, der ganze Faun mit Gefäss, der Weinstock mit den Masken und die Basis von Michelangelo herrühren, so handelt es sich fast um eine eigene Schöpfung des jungen Künstlers, der aber freilich hier bemüht war, der Antike so nahe, wie es nur möglich, zu kommen. Aus solchem Streben erklärt sich Vieles, was sonst bei Michelangelo befremden würde. Die von Amelung, Knapp und Frey gebilligten Einwände, welche Wölfflin gegen diese Annahme geltend gemacht hat, sind nicht stichhaltig. Wenn Letzterer sagt, dass die Motive unmichelangelesk seien, so

kann dies doch höchstens von der ruhigen Haltung des Dionysos gelten, und diese ergab sich aus dem Torso und der Absicht, die Statue im Geist der Antike zu ergänzen. Der Satyr ist durchaus michelangelesk, er bezeichnet in seiner kühn erfundenen Bewegung die Vorstufe zu dem Eros in London und weist weiter hinaus auf die knieende Gestalt in den Entwürfen zu Herkules und Kakus und Simson mit den Philistern. Als den Vorläufer einer solchen freiplastischen Gruppe darf man Donatellos Abraham mit dem Isaakknaben am Campanile zu Florenz nennen. Der Kopf des Fauns erinnert in der Form und Behandlung an die Köpfe im Kentaurenkampf. Im Profil macht sich eine gewisse Ähnlichkeit mit dem des Ampelos in der antiken Gruppe des Dionysos und Ampelos in den Uffizien geltend, auch im Haar, das in einzelne Flocken gegliedert ist. Wenn Wölfflin auf die Unterschiede in der Ausführung des Haares aufmerksam macht, das bei dem Dionysos, flacher gebildet und enger am Kopf liegend, dessen Form deutlicher hervortreten läßt, während es beim Giovannino reicher und bewegter und daher stärker ausgearbeitet ist, so erklären sie sich aus dem strengeren antikischen Streben bei der Restaurirung und kommen angesichts der Übereinstimmung in den Formen des Gesichtes, namentlich der Augen (mit den gebohrten Sternen), des offenen Mundes und Kinnes, in der weich geglätteten Behandlung des Fleisches und in der Bildung der Füße nicht in Betracht. Übrigens verräth sich gerade im Haar, nämlich in der rundlichen Zuspitzung über der Stirne, Michelangelo'sche Eigenthümlichkeit. Freilich ist eine fleischigere Fülle, als bei dem Giovannino, zu gewahren, aber diese war doch bedingt durch die Charakteristik eben des Dionysischen Elementes: man vergleiche den Bacchus. Auch hier wie beim Giovannino und beim Kruzifix von S. Spirito sind die Nasenlöcher klein geformt. Die Form der Ohren, die Wölfflin, und zwar auf Grund des doch so viel späteren David, gegen Michelangelo geltend macht, findet sich, sowohl die längliche bei dem einen Jüngling, als auch die breite bei dem Christusknaben der Madonna von Manchester, die freilich Wölfflin ja auch nicht für echt hält. Übrigens ist die Differenz zwischen dem Ohr des David und dem des Satyr, das nichts weniger als „akzentlos" ist, gar keine so grosse, im Gegentheil zeigt sich im Einzelnen entschiedene Verwandtschaft. Für die feine Form der Hände und der Schale ist das Vorbild der Antike wirksam gewesen, doch muss ich gestehen, dass gerade die rechte Hand mir für Michelangelos Autorschaft beweisend dünkt, ebenso die kühne, lebendige Erfindung in den Masken, welche die später in der Medicikapelle entstehenden vorahnen lassen. Das von Wölfflin richtig bemerkte Motiv der Handlung: Dionysos hat mit der Rechten eine Maske von dem Antlitz des Knaben weggenommen,

ruft spätere Zeichnungen des Meisters in Erinnerung, auf denen Putten mit einer solchen spielen (Prudentia und Bacchanal). Und die Vorliebe, welche Michelangelo überhaupt für Masken gehabt hat, ist bekannt. Zuerst die Faunsmaske, dann die Masken an unserer Gruppe, später die Maskenornamente und -zuthaten, und endlich jene in der „Venus mit Amor", im „Traum" und in mehreren Zeichnungen! — Ob diese den Bacchus vorbereitende Gruppe nach dem Giovannino entstanden ist, wie Bode meint, ist mir zweifelhaft. Ich wäre geneigt, sie vor ihm anzusetzen.

XIV

Der schlafende Amor

Nachdem Ch. Clément (Michel Ange, Lionardo da Vinci et Raphael, Paris 1861) zuerst die Vermuthung ausgesprochen hatte, ein schlafender Amor mit Schlangen in der Accademia zu Mantua könne der Michelangelo'sche sein, und J. P. Richter (Zeitschrift für bild. Kunst XII, S. 129 ff. und 170 ff.) diese Behauptung widerlegt und ältere Zeugnisse über das Werk zusammengestellt hatte, lenkte Konrad Lange 1883 durch eine Abhandlung in der gleichen Zeitschrift (XVIII, S. 233 ff. und 274 ff.) die Aufmerksamkeit auf einen Kupido in Turin. A. Fabretti sprach sich zugunsten Langes aus, glaubte aber, dass die Turiner Figur nicht aus Rom, sondern 1630 aus Mantua gekommen sei (Atti della R. Accademia di Torino 1883. XVIII, p. 801 ff.). Adolfo Venturi erklärte sich in einer Darlegung, welche eine Reihe neuer Dokumente brachte, gegen Langes Hypothese, indem er als Hauptargument die Thatsache nachwies und betonte, dass der Mantuaner Amor 1632 in den Besitz Karls I. nach England gelangte (Archivio storico dell' Arte 1888. I, 1). Springer in der II. Auflage seines Werkes nahm keine Stellung in der Frage. Wölfflin verneinte die Autorschaft Michelangelos an der Turiner Statue. Symonds kehrte wieder zum Amor in der Akademie zu Mantua zurück, wies aber zugleich, wie früher schon Mariette, auf zwei Statuen in der Antikensammlung des Palazzo ducale in Venedig hin. Courajod und Frizzoni stimmten Lange schriftlich zu, welcher 1898 in seiner Schrift: Der schlafende Amor des Michelangelo (Leipzig, vgl. auch die Grenzboten 1899, Nr. 47) nochmals, das gesammte Material zusammenfassend und verarbeitend, die Richtigkeit seiner Behauptung Venturi gegenüber erhärtete. Für Venturi äusserte sich ein Anonymus K. in L'Arte (1898, p. 341), für Lange C. von Fabriczy (Zeitschrift für bild. Kunst 1899, S. 306 ff.). Knapp (Klassiker der Kunst, Michelangelo, S. 170), welcher sagt: eine so ungeschickte Stellung und eine so schlechte

Zeichnung dürfe man Michelangelo nicht zumuthen, dem auch die Behandlung der Einzelheiten, wie der Haare, des Felsens, des Mantels völlig widersprächen, und Frey erklären sich gegen die Zuschreibung an den Meister. Bode hat den Turiner Amor mit einem Fragezeichen in das Bruckmann'sche Skulpturenwerk aufgenommen.

Wie Konrad Lange selbst richtig sagt, kann die Entscheidung schliesslich nur aus der stilistischen Kritik des Turiner Werkes gewonnen werden. Daß das Mantuaner Exemplar nach England gekommen, wäre noch kein Beweis gegen das Turiner, denn es könnte schliesslich von England nach Turin gelangt sein. Lange selbst aber, welcher nicht glaubt, dass der von Isabella gekaufte Amor derjenige Michelangelos gewesen sei, hält es, wenn auch nicht für gewiss, so doch für sehr möglich, dass die Turiner Statue den Amor zeige, den 1584 Agostino Bucci, der Geschäftsträger des Herzogs Carlo Emanuele I., vom Kanonicus Orazio Muti gekauft und nach Turin gesendet hat. Ich gestehe, dass mir diese letztere Annahme nicht zugunsten der Lange'schen Behauptung zu sprechen scheint. Wäre der Muti'sche Amor der des Michelangelo gewesen, so hätte man dies 1584 doch noch gewusst und ihn unter diesem hochgefeierten Namen verkauft. Ich möchte, im Sinne Konrad Langes sprechend, es dann doch eher für denkbar halten, dass die Turiner Statue aus England stamme. Zumal Lange selbst eine Röthelzeichnung in Windsor publizirt hat, auf welcher vier Amorstatuen, die sich 1698 in Whitehall befanden und höchst wahrscheinlicher Weise aus der Sammlung Karls I. herkamen, dargestellt sind, und eine dieser Statuen fast genau mit der Turiner übereinstimmt. Allerdings nur fast, nicht ganz genau, so dass eine Identifizirung vorzunehmen nicht erlaubt scheint. — Wäre nicht eine andere Möglichkeit die, dass Daniel Nys, der 1631 die Kunsterwerbungen für Karl I. in Mantua machte, hinters Licht geführt worden wäre und er statt des Michelangelo'schen Originales einen anderen schlafenden Amor erhalten hätte, indess das Original nach Turin gelangt ist, wohin vielleicht ja auch einige Stücke des Schlachtenkartons aus dem Besitz der Strozzi in Mantua kamen? Es bleibt doch auffallend, dass in den Verzeichnissen der Sammlung Karls I. und auch in späteren englischen Aufzeichnungen ein Amor von Michelangelo nirgends erwähnt wird. Das Verschweigen des Namens in Turin würde sich erklären lassen — obgleich freilich doch auch nur für kurze Zeit. Über die späteren Schicksale des Werkes nach 1632, resp. 1649, wie über die Provenienz der Turiner Statue, müssen wir jedenfalls eingestehen, noch ganz im Dunkeln zu sein. Was wir wissen, spricht eher gegen, als für die Lange'sche Hypothese.

Was aber die früheren Schicksale betrifft, so dürften die älteren Schriftsteller und Venturi wohl Recht behalten, wenn sie Condivi

Glauben schenken und behaupten, Michelangelos Amor sei nach Mantua in den Besitz Isabella Gonzagas gelangt, bleibt auch Gellis bestimmt klingende Aussage, der Kardinal Hippolyt von Este (der ältere) habe ihn für einen hohen Preis erworben und als das Kostbarste seiner Sammlung geschätzt, auffallend.

Zunächst besitzt doch Condivis Angabe, unter den Augen Michelangelos geschrieben, eine hohe Glaubwürdigkeit. Diese wird aber noch verstärkt durch die Thatsache, dass Isabella Gonzaga 1502 wirklich von Cesare Borgia einen modernen schlafenden Amor, zusammen mit einer antiken Venus, erhalten hat, und zwar hat sie ihren Bruder Hippolyt, dem sie am 30. Juni 1502 desswegen schrieb, gebeten, sein Ansehen bei Cesare hierfür geltend zu machen. Ehe Hippolyt aber sich bemühen konnte, hatte Cesare ihr schon die beiden Statuen gesandt. In jenem Briefe erwähnt Isabella, dass Guidobaldo von Urbino, der 1502 von Cesare vertrieben worden war, sie zuvor besessen, und zwar den Amor als ein früheres Geschenk von Cesare. Letzteres scheint eine irrige Annahme gewesen zu sein, denn, als Guidobaldo 1503 nach Urbino zurückkehrt, bittet er Isabella, ihm doch den Kupido — nur diesen, nicht die Venus — wiederzugeben und fügt hinzu: dieser sei ihm besonders theuer, „weil er so viel Kosten und Mühe gehabt, ihn zu erlangen". Isabella aber wusste ihn zu beschwichtigen — sie habe den Amor ja nicht von Cesare erhalten, ohne zuvor Guidobaldos Zustimmung erbeten zu haben — und behielt die Statue. Als diese 1502 in Mantua eingetroffen war, schrieb Isabella ihrem Gemahl, „der Kupido habe als moderne Arbeit nicht seinesgleichen". Vermuthlich hat sie schon früher gewusst, dass er keine Antike war, denn im Briefe vom 30. Juni 1502 bezeichnet sie die Venus als antik, aber nicht den Amor.

Michelangelos Name wird nun freilich nicht erwähnt, was überraschen muss, denn die Geschichte von Baldassarres Betrug war doch viel besprochen worden und des Künstlers Name damals durch die Pietà den Kunstfreunden wohlbekannt. Aber sowohl Isabellas Aussage, als die hohe Schätzung der Statue durch den Herzog von Urbino beweist, dass es sich um ein hervorragendes, und zwar modernes Werk handelte. Was mag da gespielt haben? Hat Baldassarre es an Cesare Borgia und Dieser an Guidobaldo verkauft? Hat Isabella, die ja 1496 auf ein Anerbieten von Rom hin den Ankauf aufgegeben hatte, weil es modern war, die weiteren Schicksale der Statue verfolgt und, ihr früheres Verhalten bereuend, die erste Gelegenheit benutzt, nachträglich in deren Besitz zu kommen? Hat Guidobaldo sie etwa doch als Antike gekauft, Isabella aber gewusst, dass sie von Michelangelo sei, und sie, da Dessen Name inzwischen durch die Pietà berühmt geworden war, absichtlich den Namen verschweigend an sich gebracht? Oder war der Guido-

baldo'sche Amor nicht der von Michelangelo angefertigte, sondern das Werk eines anderen modernen Künstlers, der es Michelangelo nachgemacht? Dies letztere erscheint sehr unglaubhaft. Alle Wahrscheinlichkeit spricht doch dafür, dass es Michelangelos Kupido war, den Isabella von Cesare erhielt, zumal hiervon ja auch Condivi weiss.

Einen zweiten, aber antiken schlafenden Amor, der dem Praxiteles zugeschrieben wurde (wie es scheint, handelte es sich um eine gefälschte Inschrift), erwarb Isabella 1505 von einem Alessandro Bonatti in Rom. Der Knabe lag auf einem Löwenfell, vor sich die Fackel, im Rücken Bogen und Köcher, die Keule unter dem Kopfe, wie aus den Beschreibungen Mario Equicolas, des Tricclius, des Pighius, und aus den Gedichten des Niccolò d'Arco, Baldassarre Castiglione, J. Baptista Mantuanus und Ippolito Capilupo hervorgeht.

Die erste Erwähnung nun des einen Amor in Mantua als Michelangelos Werk findet sich allerdings erst in einem Inventar vom Jahre 1542, drei Jahre nach Isabellas Tode, und dies hat Langes Misstrauen erregt. Es scheint ihm unbegreiflich, dass weder bei dem Ankaufe noch später jemals der Name Michelangelos genannt worden wäre, wenn der Amor wirklich von Diesem gewesen sei. Dagegen dünke es sehr begreiflich, dass man später in Mantua auf den Gedanken gekommen ist, jene moderne Statue könne die verschollene Jugendarbeit des Meisters sein. Condivi, der von solcher Zuschreibung in Mantua, auch von dem Erwerb des Amor von Cesare Borgia gehört, habe diese unbegründeten Angaben in seiner Biographie verzeichnet und Michelangelo, der niemals in Mantua gewesen, habe sie auf Treu und Glauben angenommen. Vasaris und Varchis Äußerungen hätten keinen originalen Werth, da sie nur Condivi entlehnt sind, und werthlos sei auch der von Mariette mitgetheilte Bericht de Thous, der 1573 die Statue bewunderte, aber ihr doch den antiken Amor vorzieht, neben dem sie wie ein „ausdrucksloser Marmorblock“ ausgesehen habe: Michelangelo selbst habe Isabella gebeten, den antiken immer erst nach dem seinen zu zeigen, damit man die Überlegenheit der Alten über die Neueren erkenne (Observations zu Condivi S. 67). Auch das Zeugniss des herzoglich Württemberg'schen Baumeisters Schickhart von Herrenberg, der 1600 in Mantua war (Beschreibung einer Raiss, Tübingen 1603, S. 71), und die Angaben des Daniel Nys, der die Statuen für Karl I. erwarb, seien irrelevant.

Man muss Lange zugeben, dass das Verschweigen des Namens Michelangelos beim Ankauf (und auch in der Folgezeit, wenn das auch nicht so viel besagen will) seltsam ist, auch dass eine spätere willkürliche Taufe, wie er sie annimmt, begreiflich wäre, aber man wird ihm doch andrerseits vorwerfen müssen, dass er nicht genügend

Gewicht gelegt hat auf die Thatsache der hohen Schätzung des Guidobaldo'schen Amors durch den Herzog und durch Isabella, obgleich diese Figur nicht antik, sondern modern war.

Unglücklicher Weise wird uns nirgends gesagt, wie der Michelangelo zugeschriebene Amor in Mantua ausgesehen. In einem Inventar von 1627 wird er nur „un Amorin che dorme sopra un sasso“ genannt, denn dass dies der Michelangelo'sche war, ergiebt sich aus der Schätzung auf 20 Skudi, indessen der näher beschriebene Amor des Praxiteles auf 25 geschätzt ist und zwei andere schlafende Knaben, der eine auf 8, der andere auf 5.

Entkräftet könnte Condivis Behauptung doch nur werden, wenn Gellis Angabe: der Kardinal Hippolyt habe Michelangelos Amor besessen, irgend eine Bestätigung fände. Die Aussage ist, wie gesagt, so bestimmt, dass sie nicht ganz unbeachtet bleiben kann. Ich möchte darauf aufmerksam machen, dass der Kardinal Hippolyt im November 1497, und zwar zum erstenmal, nach Rom gekommen ist. Es wäre ja nicht undenkbar, dass er damals den Amor gekauft hätte. 1520 ist er gestorben. Wohin wäre nach seinem Tode die Statue gelangt? Wäre sie vollständig verschollen? Das erschiene bei dem Werthe, den er selbst auf sie gelegt, sonderbar. Hier böte sich die Möglichkeit noch einer Hypothese! Hätte etwa Isabella nach dem Tode ihres Bruders das ihr bekannte Werk an sich gebracht? Wäre der Guidobaldo'sche Amor also thatsächlich nicht der von Michelangelo gewesen? Im Inventar der Erbschaft des quondam Herzog Ferdinando in Mantua von 1627 werden vier schlafende Amorstatuen genannt. Der eine, piccolino, kommt nicht in Betracht. Die drei anderen aber liessen sich, unter unserer Voraussetzung, deuten als 1. der Guidobaldo'sche, 2. der Michelangelo'sche aus dem Besitz des Hippolyt, 3. der sogenannte Praxitelische. Aber dem widerspricht der Umstand, dass in dem Inventar von 1542 nur zwei angeführt werden. Kurzum, man tappt vorläufig noch, was Gellis Behauptung angeht, vollständig im Unsicheren. Mehr als das: absolut Sicheres lässt sich auch über die früheren Schicksale des Werkes nicht sagen.

Damit sehen wir uns, wie gesagt, bezüglich der Turiner Statue einzig und allein auf die Stilkritik angewiesen. Sind deren künstlerische Besonderheiten überzeugend michelangelesker Art? Auch ich muss diese Frage nach wiederholter Besichtigung verneinen. Manches ist für die Autorschaft Michelangelos geltend gemacht, Vieles dagegen eingewendet worden. Man hat die Arbeit auf der einen Seite über-, auf der anderen unterschätzt. Sie hat unzweifelhaft gute Qualitäten, aber Eigenthümlichkeiten, wie man sie von dem Verfertiger der Figuren an der Arca di S. Domenico erwarten müßte, besitzt sie nicht. Man bedenke: dass Michelangelo eine

Kopie nach einer Antike — und als eine solche muss man doch den Turiner Amor bezeichnen — ausgeführt, wird nirgends gesagt. Er fertigte die Figur für sich an und wurde erst dann bewogen, ihr ein antikes Aussehen zu verleihen. Mag das Werk auch der Antike so nahe gekommen sein, dass der Kardinal Riario getäuscht wurde, Michelangelo wird seine Art in ihr doch nicht verleugnet und das antike Motiv frei behandelt haben. Und, wie gesagt, diese Art und diese Freiheit verräth sich in der Turiner Statue nicht. Irgend ein Künstler des XVI. Jahrhunderts kann sie verfertigt haben — dieser Künstler braucht nicht Michelangelo gewesen zu sein. Solange nicht die Provenienz der Figur aus Mantua nachgewiesen ist, bleibt der Zweifel an der Autorschaft Michelangelos berechtigt.

XV

Der Adonis

Die Akten dieser Statue gehen nicht weiter als bis in das XVIII. Jahrhundert zurück. Kein früherer Schriftsteller, soweit mir bekannt, erwähnt sie. Damals befand sie sich in Poggio Imperiale, wo sie von Volkmann (Historisch-kritische Nachrichten von Italien 1777, I, 665) mit folgenden Worten erwähnt wird: „Ein sterbender Adonis von Michelangelo B., woran der Ausdruck meisterhaft ist, wenngleich die letzte Hand noch daran fehlt; das wilde Schwein ist kleiner, als man in der Natur findet.“ Gegen Ende jenes Jahrhunderts wurde die Bezeichnung: Michelangelo in Zweifel gezogen, und man gab dem Werk den Namen Vincenzo Dantis. Seit 1850 wurde sie wieder Michelangelo zuerkannt. Damals war sie in den Uffizien, von wo sie 1873 in den Bargello gebracht wurde (Guida per il visitatore del R. Museo nazionale 1886). Die meisten neueren Forscher betrachten sie als ein Werk des Meisters, nur Grimm, der sie für die Arbeit eines Nachahmers in den 30er Jahren hält, und Wölfflin, der ihm beistimmt, sind anderer Ansicht. Der Widerspruch in den Meinungen, dass nämlich die Einen (Guillaume, Burckhardt, Bode, Frizzoni, Wickhoff, Springer) sie in die frühe Zeit setzen, Andere (Heath Wilson, Symonds u. a.) sie als gleichzeitig mit den Mediceischen Grabfiguren betrachten, dient Wölfflin, dessen Ansicht Knapp und Frey sich zu eigen gemacht haben, als Ausgangspunkt seiner Kritik. Er findet Analogieen zu Giuliano und zur Nacht in den Händen und der äusserlichen Behandlung, nennt die Statue aber ein „verunglücktes Ding, des Meisters nicht würdig. Alles ist versucht, eine interessante Bewegung zu gewinnen, aber nichts Eindrucksvolles zustande gekommen“. Der des Meisters liegenden Figuren eigenthümliche zwingende Eindruck des

Lastens fehle. Die schmalbrüstige Bildung, der manierirte Kopf mit dem kleinen geöffneten Mund, der schwache Hals ohne Muskelstränge, die weichliche Arbeit, die wulstig umrahmten vertieften Augensterne, das kleinliche Gefält des Bandes, die prall klaffende Wunde, die Wiedergabe der Blutstropfen — Alles widerspräche Michelangelos Anschauung. „Wer hat den Muth, für derartige Trivialitäten ihn verantwortlich zu machen?“ Auch der Eber sei nicht besser gerathen und die vielfach in Gyps ergänzte Bodenplatte sei ohne Charakterisirung.

Wölfflin ist nur konsequent, wenn er ebensowenig hier wie beim Giovannino und ergänzten Dionysos Michelangelos Autorschaft zugiebt. Denn der Adonis gehört nach meiner Ansicht mit jenen beiden Werken in eine Gruppe. Es wird gewiss nicht abgeleugnet werden können, dass Härten (namentlich in den Händen und Füßen) und Schwächen (vornehmlich in dem Eber) sich bemerkbar machen, die in der That auffallen müssen. Aber die meisten, von Wölfflin ausgesprochenen Rügen vermag ich nicht gutzuheissen. Vor Allem macht wie auf Richardson so auch auf mich das Werk einen ergreifenden, bedeutenden Eindruck. Und dann gewahre ich eben die ausgesprochensten Analogieen in der ganzen Kopfform, wie in den einzelnen Theilen des Gesichtes (Augen, Nasenansatz, Nasenform, offener Mund, Kinn), in der weichen, dann auch beim Bacchus und beim Christus der Pietà wiederkehrenden Behandlung des Fleisches und in der flachen Form der Füsse mit dem Giovannino und dem Dionysos. Das in der Knieparthie sich äussernde plastische Gefühl finde ich sowohl im Bacchus, als im Christus wieder. (Guillaume macht auf die Ähnlichkeit des Handgelenkes mit dem des David aufmerksam.) Der Eberkopf vergleicht sich dem Schweinskopf an der Dionysosstatue. Alles lässt mich den Übergang vom Giovannino zum Bacchus und zur Pietà erkennen, nicht aber eine nahe Beziehung zu den Medicifiguren. Die zugespitzte Gesichtsform, die schmalen, langen Verhältnisse des Körpers und das Motiv des Liegens unterscheiden sich doch durchaus von ihnen. Auch hier, wie in den zuletzt betrachteten Werken, offenbart sich ein Streben nach Anmuth, das bis zu dem Eindruck eines etwas Gesuchten führt. Es ist eben die Periode, in welcher der Künstler unter dem ersten Eindruck der Antike mit Vorliebe das Jugendliche zu schildern liebt. Daß die Figur für die Frontansicht berechnet ist, spricht auch in keiner Weise gegen Michelangelo, vielmehr sehe ich darin gerade des jungen Meisters geniale Art, das schwierige Problem, das ihm die liegende Figur stellte, zu lösen. Einzig, wie gesagt, die Arbeit an den Fingern, an den Zehen der Füße und am Eber erscheint für Michelangelo zu handwerksmässig. Hier möchte ich nachträgliche Arbeit eines Anderen annehmen.

Auffällig und schwer zu erklären ist der Umstand, dass die Platte der Basis rings um die Figur, und zwar so, dass diese abgegrenzt wird, mit Gyps ergänzt ist. Das spätere Abbrechen der Platte ist doch schwer denkbar, wenn auch im rechten Fusse zwei Brüche (der halbe Fuss und die Zehen) zu gewahren sind. Ein Sprung zeigt sich auch am linken Unterarm.

Dass der Künstler durch die Antike zu diesem ersten Renaissanceversuch einer nackten liegenden Rundfigur in grossen Verhältnissen angeregt wurde, ist von Wickhoff dargelegt worden. Dieser weist, wie schon Grimm gethan, auf die Pergamenischen Kriegerstatuen, die sich damals in der Sammlung des Kardinals Grimani zu Rom befanden, insbesondere auf einen verwundeten Jüngling hin, der, einen Hund zu Füssen, das rechte Knie gebogen, den Kopf auf den Arm gelegt auf dem Rücken liegt. Er macht dann weiter aber auch auf die Übereinstimmung mit einem Terrakottaidol im Museo Gregoriano (Museo Etrusco in Aedibus Vaticanis, Rom 1842, II, Taf. XLVI, 1), welches Adonis mit aufgestemmtem rechten Bein, unter das Haupt gelegtem Arm, einen Hund unter den Beinen zeigt, aufmerksam und meint, dass Michelangelo ein ähnliches gekannt haben möge.

Neben diesen antiken Einflüssen sind aber gewiss auch solche der neueren Kunst wirksam gewesen, aber freilich nicht der Plastik, sondern der Malerei. In mythologischen Bildern hatten Botticelli und Pier di Cosimo sich mit dem Problem nackter liegender Gestalten beschäftigt: des ersteren schlafender Mars (Londoner Nationalgalerie) insbesondere war Michelangelo wohlbekannt.

Wenn Heath Wilson, dem Symonds darin folgt, annimmt, die Figur sei ursprünglich für das Juliusdenkmal als einer der Unterworfenen zu Füssen einer Viktoria angefertigt und der Eber später hinzugefügt worden, so widerspricht dem sowohl die Thatsache, dass sie als Einzelgestalt gedacht und ausgeführt ward als auch der nach meinem Dafürhalten unverkennbare frühere Styl. Wilson wurde durch die nicht beweisende Annahme, der etwas fleckige Marmor stamme aus dem Seravezzabruche, weise also auf spätere Zeit hin, in solcher Meinung bestärkt.

Der Adonis muss zwischen dem Giovannino und dem Bacchus entstanden sein, also 1496/97, vermuthlich als erstes Werk in Rom. Und da liegt es sehr nahe, eine oder die andere Stelle in Briefen auf ihn zu beziehen. Am 2. Juli 1496 schreibt Michelangelo an Lorenzo di Piero Francesco Medici: „Nur um Euch zu benachrichtigen, dass wir am vergangenen Sonntag glücklich ankamen und sogleich gingen, den Kardinal von S. Giorgio (Raffaello Riario) zu besuchen, und ich präsentirte ihm Euren Brief. Es schien mir, er sah mich gerne und wollte, dass ich unverzüglich hinginge, gewisse Statuen zu sehen. Damit ging jener Tag hin, und daher

gab ich an ihn Eure anderen Briefe nicht ab. Dann am Sonntag kam der Kardinal in das neue Haus und befahl mich zu sich; ich ging zu ihm und er frug mich, was mich von jenen Dingen, die ich gesehen, dünkte. Ich sagte ihm diesbezüglieh meine Meinung; und wahrhaftig, es scheinen mir sehr schöne Dinge zu sein. Dann frug mich der Cardinal, ob ich den Muth hätte etwas Schönes zu machen. Ich antwortete, dass ich nicht so Grosses machen würde, aber er würde sehen, was ich machen würde. Wir haben ein Stück Marmor für eine Figur in Lebensgrösse gekauft und Montag werde ich zu arbeiten anfangen."

Ein Jahr später scheint der Kardinal den Künstler, für die also wohl vollendete Statue, noch nicht bezahlt zu haben, denn Dieser schreibt am 1. Juli 1497 an den Vater: „Ich habe noch nicht meine Angelegenheit mit dem Kardinal in Ordnung bringen können." Und hieraus erklärt sich die sonst auffällige, von Vasari wiederholte Angabe Condivis: der Kardinal habe wenig Interesse für Statuen gehabt, und so habe Michelangelo während seines Aufenthaltes bei ihm nichts für ihn gemacht. Vermuthlich zog er seinen Auftrag zurück oder wollte die Statue nicht.

Hier ist also die Rede von einer lebensgrossen Figur, die offenbar im Hinblick auf gewisse Antiken — waren dies etwa die Pergamenischen Krieger? — geschaffen ward. Es dünkt mir sehr wahrscheinlich, dass sie in dem Adonis wiederzuerkennen ist. Denn eine andere, im Sommer 1497 begonnene, von der wir gleichfalls nichts Näheres wissen, müssen wir uns wohl schon wieder künstlerisch vorgeschrittener, nicht mehr dem Giovannino so nahe stehend denken. Sie wird im Brief vom 19. August 1497 erwähnt: „Ich übernahm es, eine Figur für Piero de' Medici zu machen und kaufte den Marmor, dann habe ich sie nicht begonnen, weil er sein Versprechen nicht hielt. Desswegen halte ich mich abseits und mache eine Figur zu meinem Vergnügen."

XVI

Der Bacchus

Die früheste Nachricht von der für Jacopo Galli angefertigten Statue erhalten wir durch Aldovrandi und Raphael Volaterranus in den Commentarii urbani. Sie stand mitten im Hofe seines Hauses und ward von Marten van Heemskerck, worauf schon Mariette (Observ. 69) hinweist, während seines Aufenthaltes in Rom 1536—39 in sein Skizzenbuch gezeichnet (jetzt in Berlin Bl. 72 a., vgl. Jaro Springer, Jahrb. d. k. preuß. Kunsts. V, 327 und Ad. Michaelis: Jahrb. d. k. deutschen arch. Institutes 1891, VI, S. 153, wo eine

Abbildung der Zeichnung gegeben ist). Damals war die später wieder angesetzte rechte Hand mit der Schale abgebrochen. Vasari charakterisirt schon in der I. Auflage bewundernd das Werk, das Michelangelo in dem Hause des Galli angefertigt habe. Condivi wiederholt dies, giebt die Grösse auf 10 palmi an und beschreibt die Gruppe ausführlich. In der II. Auflage verschmilzt Vasari seine früheren und Condivis Angaben. Zu Condivis Zeit waren die Erben Jacopos, Giuliano und Paoli Galli, die Besitzer. Bei ihnen sah Francisco de Ollanda die Statue und erkannte sie als modern, obgleich die Römer sie für antik ausgaben (S. 193). Boissard sah das Werk noch in Rom, erwähnt es in der Topographia Romae (1597 I, 34) und erzählt die offenbar aus der Geschichte des schlafenden Amor hervorgegangene Anekdote, Michelangelo habe, um Raphaels missgünstigen Äusserungen ein Ende zu bereiten, den Bacchus mit abgehauenem Arm in der Erde vergraben lassen. Als er ausgegraben wurde, habe Raphael das Werk hochgelobt als Antike, bis Michelangelo seine unten angebrachte Namensinschrift gewiesen und zum Beweise, dass es sein Werk sei, den fehlenden Arm herbeigebracht habe. Eine Anekdote, die Aufnahme in der Roma antica e moderna fand und von Gius. Bianchi im Ragguaglio della Galleria Medicea 1759, und von Richardson (III, 77) widerlegt wurde. Nach Gotti (Gallerie di Firenze, S. 83 f.), welcher das Giornale della Depositeria von 1571 und 72 im kgl. Staatsarchiv zu Florenz zitirt, hat der Grossherzog Francesco de' Medici 1572 durch Vermittlung Diomede Leonis für 240 Dukaten die Statue gekauft. Nun findet sich diese aber zweimal (Bl. 14 und 54), und zwar in der Villa Madama (in the hous of madama wethowt rom) gezeichnet in dem Skizzenbuch im Trinity College zu Cambridge, das um 1583 entstanden sein muss (A. Michaelis: Jahrb. d. kais. deutschen archäologischen Institutes, 1892, S. 95). Michaelis nimmt an, dass Gotti sich geirrt hat, zumal Francesco erst 1587 Grossherzog wurde. Demnach wäre die Statue erst nach 1583 nach Florenz gebracht worden. Gestochen wurde sie von Cornelis Bos — ein Blatt, das Rudolf Weigel irrthümlich für eine Arbeit Michelangelos hielt (Naumanns Archiv X, S. 287), — von Episcopius in seinen „Signorum veterum icones“, und für die „Statue del Museo fiorentino“ (Tav. LI, LII, LIII, mit Ausführungen Goris). Zu Richardsons Zeiten stand sie ganz in der Nähe des von Michelangelo ergänzten Dionysos in der Galerie.

Eine dereinst von Mariette (Observ. 69) besessene, jetzt in der Albertina zu Wien (Nr. 168, Phot. Br. 42) befindliche Zeichnung, welche neben Löwenstudien eine kleine Skizze des Bacchus und zwei Skizzen des Satyrknaben zeigt, glaubte noch Portheim für ein Original Michelangelos halten zu müssen und nahm an, bei

seiner mangelnden Kenntniss von Panthern (dem Thiere des Bacchus) habe Dieser Löwen, wie sie in Florenz als Wappenthiere gehalten wurden, studirt (Rep. f. Kunstw. 1889, XII, 143). Doch dürfte heute wohl Niemand mehr daran zweifeln, dass Wickhoff Recht hat, wenn er hier nicht die Hand des Meisters, sondern eines Künstlers aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts erkennt, welcher nach der Statue skizzirte.

Zwei nach dieser im XVII. Jahrhundert angefertigte Zeichnungen werden in den Uffizien aufbewahrt (Nr. 16827, 16828 vgl. Jacobsen: Rep. für Kunstw. XXVII, 325).

Kleine alte Bronzenachbildungen fand ich in der Berliner Sammlung und im Museo nazionale zu Florenz (Nr. 422. — Nr. 61, freie Umbildung. — Nr. 517, freie Umbildung). Eine solche, Mr. William Newell angehörig, war auch auf der 35. Londoner Winterausstellung zu sehen. Eine elegante Variation des Bacchus von einem Künstler des XVI. Jahrhunderts findet man in einer Statue des Gartens Boboli ganz am Südende.

Wenn bezüglich des in dieser Statue sich äussernden Verhältnisses Michelangelos zur Antike Condivi nichts weiter sagte als, sie entspreche in jedem Theile der Auffassung der antiken Schriftsteller, so wurde in neuerer Zeit auf antike Bildwerke hingewiesen, denen die Idee entnommen sei. Zuerst wohl von Volkmann in seinen Historisch-kritischen Nachrichten (I, 550), der die Statue eine Kopie der in den Uffizien befindlichen antiken Gruppe des Bacchus mit dem Faun nennt (Dütschke Nr. 231). Hier, wie in anderen Exemplaren (z. B. Vatikan, Museo Chiaramonti. W. Amelung: Die Skulpturen des Vatik. Museums I, Taf. 75, 588, Text S. 705; vgl. auch Episcopius: Signorum veterum icones Taf. 60 und 61), ist der Begleiter des Gottes freilich jünglinghaft gebildet. Verwandter erscheint die Statue im British Museum zu London, die den bereits halb in einen Weinstock verwandelten Ampelos zeigt. Wickhoff findet für die ganze Anlage der Figur, sowie für einzelne Details Vorbilder in Dionysosstatuen, die den Panther zur Seite haben (Clarac Pl. 676—688). Michelangelo habe den Panther durch das Kind ersetzt. Man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man annimmt, Michelangelo habe sowohl Gruppen, wie die des British Museum, als auch Einzelfiguren studirt und deren Motive frei verwerthet. Aber die Geschichte der Entstehung ist, seit wir jene Ergänzung des Dionysos ihm zuschreiben müssen, weiter zurückzuverfolgen. Denn diese ist gleichsam eine Vorstudie zum Bacchus. Schon Richardson meinte, letzterer sei nach jenem Dionysos, den er noch für antik hielt, gemacht worden (III, 77). So ergiebt sich die zusammenhängende Ausgestaltung und Variirung eines Motives, das dem von einzelnen Werken der Antike inspirirten jungen Künstler

besonders lieb war. Ist hierfür, wie Bode meint, auch die kleine Figur, die auf Lorenzos Cameo neben Apollo kauert, mitbestimmend gewesen? Und hat, möchte ich hinzufügen, das heute verschollene Gemälde des Botticelli, das, im Besitze der Medici, einen Bacchus, una molta graziosa figura darstellte, wie er mit beiden Händen eine Schale zum Mund führt (Vas. III, 322), anregend gewirkt?

Welch vielfache Nachahmung diese Michelangelo'sche Gruppirung einer Jünglingsfigur mit einem Kind von Jacopo Sansovinos Bacchus an bis in die Zeiten des Augsburger Brunnens, auch gelegentlich der Restaurirung antiker Statuen, gefunden, hob Wickhoff hervor (Mitth. des Inst. f. österr. Geschf. II, 16).

Die Auffassung dieses Werkes ist eine verschiedene gewesen. Shelley nannte die Statue ein empörendes Missverständniss des Geistes und der Idee des Bacchus. Betrunken, brutal, albern, sei sie ein Bild der abscheulichsten Völlerei, die zusammenhangslose Phantasie eines Katholiken, der einen Bacchus göttlich habe darstellen wollen. Grimm schwankt in seinen Gefühlen: „mit der Antike verglichen, ein beinahe widerliches Abbild irdischer Schwäche, mit der Natur zusammengehalten, trotzdem das ideale Bild der vom Wein erzeugten, zu den Wolken tragenden Fröhlichkeit." Man müsse die Zeit berücksichtigen. „Es wäre eine Unnatur gewesen, hätte Michelangelo einen trunkenen Bacchus anders darstellen wollen." „Immerhin mag man sagen, die Natur des alten Donatello habe hier im jungen Michelangelo gewaltet." „Das Gemein-Natürliche im Antlitz fand seinen Grund darin, dass er einen silenenhaften Familienzug milde, aber erkenntlich hineinlegen wollte." Burckhardt sagt: „das Resultat der fleissigsten Naturstudien, und doch, abgesehen vom Gegenstand, schon durch die bizarre Stellung schwer geniessbar, zumal von links her gesehen." Heath Wilson weist die falsche Kritik zurück, dass Michelangelo nicht die griechische Auffassung gegeben habe. Es sei nicht Trunkenheit, sondern Erregung durch den Wein gegeben: „intoxication in merriment and singing." Symonds betont, wie Springer, die dem mystischen, enthusiastischen Gottesbegriff der Antike widersprechende irdische, realistische Auffassung. Es sei die beginnende Berauschung, in der die menschliche Würde noch nicht verloren gegangen sei, dargestellt. Aber es bleibe ein unangenehmer Eindruck zurück, weil eben die nicht adlige, sondern brutal materialistische Konzeption eine falsche sei. Hasse gewahrt das vollendete Bild eines Trunkenen (Zweifel und Begierde nach dem Trunke im Gesichte ausgedrückt), aber eines Trunkenen nicht aus Gewohnheit, sondern aus überschäumendem Jugendmuth, in einer Haltung, welche den Blick wohl fesselt, aber nicht beleidigt. Wölfflin sagt: beginnende Trunkenheit. Das Form-

lose in der Haltung beleidigt und Trunkenheit bei jungen Menschen wirkt immer brutal. Michelangelo sage, wie wenig er sich aus dem antik plastischen Ideal mache. Zwar Taumel, aber keine wirkliche Fröhlichkeit. Dies sei für des Meisters Eigenart bezeichnend. Es kam ihm nur darauf an, das Beleidigende und Formlose so zu geben, dass es einen zwingenden Eindruck macht. An anderer Stelle meint auch er, wie Grimm: das trunkene Taumeln darzustellen, sei noch im Geiste Donatellos, des florentinischen Naturalismus des XV. Jahrhunderts, gedacht. Als Modell sei „ein fetter, junger Kerl" gewählt. „Es ist keine lustige Figur, aber es steckt doch ein Stück Jugendlaune darin — so weit Michelangelo jemals jung sein konnte." Justi gebraucht den Ausdruck: „Frühreifer Lüstling." Holroyd nennt die Figur: repulsive.

In der Bewunderung für die Ausführung des Werkes sind sich Alle einig.

Begonnen worden mag es vielleicht schon 1497, wahrscheinlich 1498 sein, ausgeführt und vollendet aber erst 1499. Die Vermuthung Grimms, es sei die Figur, die Michelangelo aus dem ursprünglich für Piero de' Medici angeschafften Block geschaffen und Jacopo Galli habe sie gekauft, dürfte durch die Angabe Condivis, der Künstler habe sie in dem Hause Jacopos und auf dessen Wunsch hin angefertigt, widerlegt sein.

Was die frühzeitige Beschädigung der Statue anbetrifft, so war die Hand mit der Schale abgebrochen und an der Hand wiederum waren die Finger, welche die Schale halten: Daumen, Zeige- und Mittelfinger gebrochen. Die Wiederanfügung ist sorgfältig mit guter Verkittung geschehen.

XVII

Die Stigmatisation des hl. Franz

Vasari in der ersten Auflage sagt: er malte in alter Manier (maniera antica) auf einer Temperatafel einen hl. Franz mit den Stigmata, die in der ersten Kapelle linker Hand in S. Piero a montorio in Rom aufgestellt ist. In der zweiten weiss er mehr zu berichten: „In jener Zeit hatte sich ein Barbier des Kardinals, der Maler gewesen war und sehr sorgfältig in Tempera zu malen, aber nicht zu zeichnen verstand, mit Michelangelo befreundet. Dieser machte ihm einen Karton des hl. Franz, der die Wundenmale empfängt, und der Barbier führte ihn sehr sorgfältig in Farben auf einer kleinen Tafel aus." Folgt die Ortsangabe. — Dass nur die Zeichnung von dem Meister war, scheint auch aus der Notiz beim Anonymus Magliabecchianus hervorzugehen: „gegenüber der Kapelle

(mit Sebastians Geisselung) ist eine nicht sehr grosse Altartafel und darauf ein hl. Franz, der die Wundenmale hat, in Tempera ausgeführt, von Michelangelos Hand gezeichnet und vielleicht auch gemalt; und es ist eine so gut wie nur möglich gezeichnete Figur." Condivi führt das Gemälde nicht an, Benedetto Varchi in der Leichenrede sagt: es sei von Michelangelos eigener Hand ausgeführt. Er wiederholt offenbar die Angabe in Vasaris I. Auflage, da er auch sagt: secondo la maniera, fügt aber seinerseits hinzu, dass die Stigmatisation dargestellt sei. Von Boissard (Topographia Romae I, 10) wird „die Geschichte des hl. Franz, welche Michelangelo machte, als er noch jung war", genannt. Lomazzo will den Karton gesehen haben und sagt, es sei ein strahlenausstreuender Seraphim mit sechs Flügeln darauf.

Später kam an die Stelle des Michelangelo'schen ein anderes Bild von Giovanni de Vecchi (geb. 1536, gest. 1614), und nun entstand eine Konfusion. Filippo Titi im Ammaestramento di pitture nelle chiese di Roma 1686 (p. 32) sagt: die Stigmatisation von Giov. de' Vecchi nach Zeichnung Michelangelos. Bottari in den Anmerkungen zu Vasari und die Ausgabe des Titi 1763 verbessern diesen Irrthum. Ebenso unrichtig ist die einige Male ausgesprochene Vermuthung, Michelangelos hl. Franz sei hinter dem Altarbilde als Fresko erhalten.

Das Gemälde ist verschollen.

XVIII

Der Kupido des Jacopo Gallo und der Eros im Kensington-Museum

Vasari in der ersten Auflage weiss noch nichts von ihm. Condivi sagt kurz: besagter Messer Jacopo wollte auch, dass er ihm einen Kupido mache. Vasari in der zweiten Auflage wiederholt dies und fügt hinzu: un Cupido di marmo, quanto il vivo. Dagegen notirt Aldovrandi in den 1550 niedergeschriebenen Aufzeichnungen für die 1556 erschienenen „Statue" die Figur als einen Apollo: uno Apollo intiero ignudo con la pharetra e saette a lato: et ha un vaso a i piedi, eine Angabe, die von Boissard (Topographia Romae I, 34) wiederholt wird. Schon Bottari bemerkte den Widerspruch in diesen Benennungen. Man glaubte die Statue in der im South Kensington-Museum zu London aufbewahrten wiederzuerkennen. Auch ward die Vermuthung ausgesprochen: der Kupido des Jacopo Gallo sei die Figur, die Michelangelo aus dem für Piero Medici angeschafften Marmorblock geformt habe. Dies ist möglich, aber nicht zu beweisen.

Die Londoner Statue wurde vor etwa fünfzig Jahren durch Prof. Miliarini und den Bildhauer Cav. Santarelli in den Kellern der Gualfondagärten, den einstigen Rucellaigärten, entdeckt. Der linke Arm war abgebrochen und wurde durch Santarelli ergänzt, der die rechte beschädigte (unvollendete) Hand nicht berührte (so nach Santarellis eigenen Aussagen an Heath Wilson, vgl. Robinson: Catalogue of the Italian sculpture at the S. K. Museum, S. 134f.) Die genaue Besichtigung aber ergiebt noch andere Verletzungen: der Kopf war abgebrochen und ward ohne Restaurirung wieder angesetzt. Die Geschlechtstheile sind halb abgebrochen, die grosse Zehe des linken Fußes ist beschädigt. An der rechten Hand war die Knöchelpartie weggebrochen und ist durch Gyps ergänzt. Außerdem sieht man nicht tiefe kleine Löcher (am rechten Unterarm und am Bauch), von Sprüngen umgeben, wie durch Pistolenschüsse hervorgebracht. Offenbar hat die Figur lange Zeit im Freien gestanden. Sie gelangte dann in die Sammlung Campana zu Rom und von dort 1860 mit anderen Schätzen der Sammlung Gigli nach London.

Man identifizirte sie mit dem Kupido oder Apollo, den Michelangelo für Jacopo Galli gemacht. Michaelis aber wies darauf hin, dass Aldovrandis Beschreibung nicht auf sie passe: es fehle das dort verzeichnete „Gefäss zu den Füssen", und die Pfeile seien nicht vorhanden. Auch würde man, da Aldovrandi das Knieen nicht erwähnt, voraussetzen, dass sie stehend gebildet war, und auf seine Bezeichnung „Apollo" würde man angesichts der Statue nicht kommen (Zeitschr. für bild. Kunst 1878, XIII, S. 158). Auch Springer lehnte die Identifizirung ab. Demgegenüber betonte Wickhoff mit Recht, dass man die Londoner Statue sehr wohl für einen Apollo habe halten können — einen flügellosen Eros habe die Renaissance nicht gebildet —, die Pfeile seien vielleicht aus Bronze und in den noch sichtbaren Löchern des Köchers eingesteckt gewesen, und endlich wäre es denkbar, dass Aldovrandi den mit einem Tuch bedeckten Baumstrunk für ein Gefäss angesehen (Mitth. des Inst. f. öst. Geschf. II, 17).

Die Beantwortung der Frage hängt wesentlich davon ab, in welche Zeit man die Londoner Figur versetzt, die übrigens von Einigen, zuletzt Holroyd, nicht als echt anerkannt wird. Burckhardt, Springer, Wickhoff, Symonds halten sie für ein Jugendwerk. Wölfflin hingegen meint, sie sei unbedingt nach den Ignudi der sixtinischen Decke anzusetzen, also in das zweite oder dritte Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts: sie zeige das Motiv des einen Sklaven über Ezechiel entwickelt (Die Jug. des M. S. 30). Auch Berenson in seinem grossen Zeichnungenwerk weist auf die Verwandtschaft mit den Ignudi hin und findet auf einem Blatte des British Museum mit Studien für diese die eine Skizze der Statue so ähnlich, dass, wenn

sie auch nicht eine Studie zu ihr sei, doch die Entstehungszeit daraus sich ergäbe (Ber. 1484. Thode 311).

Ich kann nun weder Wölfflin noch Berenson Recht geben. Die Verwandtschaft ist in beiden Fällen doch nur eine sehr allgemeine. Kehrt in der Zeichnung auch das Motiv des Knieens auf dem einen Beine und des erhobenen einen Armes wieder, so ist die ganze Bewegung doch eine durchaus verschiedene, denn die Gestalt kniet auf dem rechten Bein und erhebt den rechten Arm, auch schaut sie nicht nach unten, sondern nach oben und endlich ist der erhobene Arm über den Kopf hinweggeführt. Der Kontrapost ist kunstvoller gebildet. Mir scheint vielmehr die Statue, früher entstanden, eine Mittelstufe zwischen dem Satyrknaben des ergänzten Dionysos und jener Zeichnung, die als erster Gedanke für den Sklaven über dem Ezechiel betrachtet werden darf, zu bezeichnen. Man vergleiche das noch Maassvolle und Allgemeine in der Muskulatur mit den kraftstrotzenden, akzentuirten Körperformen der Ignudi, das etwas Stumpfe in den Gesichtsformen mit deren scharf und lebhaft profilirten Zügen, um von der um Jahre früheren Entstehung der Londoner Statue sich zu überzeugen.

Auch die übrigen Einwände Wölfflins sind für mich nicht beweisend. Die geschlossene Masse des Haares ist doch nicht für die späten Werke allein charakteristisch, sie zeigt sich schon bei dem Engel in Bologna, auf dem Kentaurenrelief, beim Satyrknaben, bei dem einen Heiligen in Siena und dann bei den Christuskindern der florentinischen Zeit 1500 bis 1504. Das runde Gelock ist im Einzelnen ganz dem David verwandt, nur noch weniger frei, schematischer und findet seine genaue Analogie in dem einen Jüngling der Madonna zu Manchester. Auch ist es doch wohl in unfertigem Zustande gelassen. Der Reif im Haar erklärt sich aus dem Studium der Antike, warum soll er nicht ebensogut in einem früheren, wie in einem späteren Werke vorkommen? Das Fehlen der Augensterne würde ebensogut gegen die Originalität der Pietà, der Madonna von Brügge und des Madonnenreliefs im Bargello sprechen, denn auch hier sind sie nicht angegeben. An eben diese Werke — und zwar gerade nur an sie — gemahnen die eigenthümlichen scharf gezeichneten Augenlider über den flachen Augen. Die Form des Oberaugenknochens und die allgemeine Art der Angabe der Augenbrauen zeigt die nächste Beziehung zur Madonna der Pietà. Die Behandlung des Felsenbodens ist in den Jugendwerken so verschieden, dass man einen bestimmten gleichförmigen Typus gar nicht feststellen kann. Alle von Wölfflin angegebenen Momente sprechen nicht gegen, sondern für die frühe Entstehung der Statue, und für sie nach meinem Dafürhalten nachdrücklich auch die Gesichtsformen, denn diese, noch denen der Madonna in der Pietà

verwandt, zeigen eine geradezu überraschende Übereinstimmung mit den Figuren auf der Madonna von Manchester. Gelegentlich dieser spreche ich im III. Bande meines Werkes von dem um 1500 eintretenden neuen Typus, der eine auffallende Verbreiterung des Gesichtsovales zeigt. Die absolute Identität des Kopfes des Kupido: von vorn gesehen mit dem hinteren Jüngling, von der Seite mit dem im Profil gezeigten, springt in die Augen. Ja man darf getrost sagen, wer die Madonna nicht für Michelangelos Werk hält, muss auch die Londoner Statue ihm abschreiben. Also diese bezeichnet, wie das Bild, die Phase des Überganges aus der ersten Periode — in der weichen Fleischbehandlung ist noch die Beziehung zum Bacchus zu gewahren — zur zweiten florentinischen, zu jenen Werken, in denen der Meister seine Eigenart findet und betont.

Und damit wird es auch sehr wahrscheinlich, dass sie die für Jacopo Galli ausgeführte Statue ist, mag sie nun als letztes Werk in Rom oder gleich nach der Rückkehr von dort in Florenz geschaffen worden sein. Vermuthlich ist sie zu gleicher Zeit wie der Bacchus von den Erben des Jacopo nach Florenz verkauft worden. Nicht verschweigen möchte ich eine kurze Mittheilung in Titis: Descrizione di Roma (Aggiunta 1763, S. 471), dass nämlich damals in der Kapitolinischen Sammlung in der Stanza dell' Udienza ein „Apollo giovane, che si crede di Michelangelo" befunden habe (bei Vasi, Itinerario 1791 nicht erwähnt). Das „giovane" giebt zu denken.

Aber war dieser etwa 18jährige Jüngling als Eros oder als Apollo gedacht? Heath Wilson und Wickhoff meinten: als Apollo. Ersterer aber fügte hinzu, man würde dem Werke erst gerecht, wenn man bloss von „einem jungen Jäger" spreche. Dies möchte ich bestreiten und entschieden für die Benennung Eros eintreten. Wickhoffs Behauptung, ein Kupido ohne Flügel sei in der Renaissance nicht wohl denkbar, ist nicht entscheidend. Wenn Michelangelo „die Liebe" darstellte, so ist es, meine ich, doch sicher, dass er, der Zögling des Mediceischen Kreises, nicht das geflügelte römische Kind, sondern den griechischen, platonischen Gott im Sinne hatte, so wie er ihn in seinen Gedichten gefeiert. Dass der Künstler, der den Apollo von Belvedere kannte und in seiner Statuette dem Apollo entwickelte männliche Formen verliehen hatte, diesen so knabenhaft wie hier hätte auffassen können, erscheint mir hingegen sehr unwahrscheinlich. Auch die Stellung wäre befremdend, so weitgehende Konzessionen man auch dem Interesse am formalen Problem machen möchte. Denn Eines ist doch unzweifelhaft, dass die Gestalt auf einer Höhe gedacht ist, von der sie herabschaut, offenbar die Wirkung ihres Geschosses verfolgend. Wir wissen freilich nicht, ob der linke Arm mit dem Bogen richtig

von Santarelli ergänzt worden ist, aber der Köcher deutet auf eine Schützenthätigkeit hin. Grimms in jeder Hinsicht kühne Hypothese, Kupido stemme sich mit der rechten Hand gegen die vordere Lehne eines Wagens, während er mit der Linken die Zügel der Tauben halte, „die einst vor dem Wagen vorne als Gespann sichtbar waren“, ist unhaltbar. Die Gestalt befindet sich auf Felsterrain. Was ihre rechte Hand vorne fasst, ist ein allerdings seltsam geformtes vorspringendes Felsstück. Von der rechten Seite aus gesehen scheint sie freilich etwas Rundliches zu umschliessen, doch erweist sich dies bei näherer Betrachtung als eine Ergänzung aus Gyps. Der Jüngling also klammert sich, an einem Abhang befindlich, am Felsenvorsprung fest; auch Springers Deutung, er nehme einen Pfeil vom Boden auf, ist irrig. Er fasst sein Ziel ins Auge — um es zu treffen, müsste er sich dann freilich nach links umdrehen — oder er hat geschossen und blickt nun auf sein Opfer. Das Motiv ist ebensowenig wie das des David ganz klar. Wer an der Bezeichnung: Apollo festhält, müsste den Moment auf Apollos Kampf gegen die Griechen vor Troja deuten; wer mit mir an Eros glaubt, hat sich vorzustellen, dass er den Pfeil auf Psyche entsendet. Zu Gunsten der Ansicht, dass Eros gemeint ist, fällt Condivis Aussage, der seine Biographie unter Michelangelos Augen schrieb, schwer und entscheidend ins Gewicht. Es ist viel eher anzunehmen, dass Aldovrandi sich mit seiner Namengebung: Apollo geirrt, die angesichts der flügellosen Figur begreiflich ist, als Condivi. Dass für die Entstehung auch dieser Statuen antike Werke anregend gewesen sind, erörterte Wickhoff, der auf die eine knieende Figur vom Weihegeschenk des Attalus im Vatikan (Clarac Pl. 859, Nr. 2153) und auf eine Figur in der Galerie Giustiniani (Clarac Pl. 857, Nr. 2178) hinwies. Doch ist nicht zu vergessen, dass Michelangelo selbst sich schon im Kentaurenkampf, in dem Engel zu Bologna und in dem Satyr des restaurirten Dionysos mit dem Problem des Knieens oder Kauerns beschäftigt hatte.

Freys soeben erschienene Biographie Michelangelos verlangt noch einen Zusatz zu den gegebenen Darlegungen. In der Deutung der Figur auf Eros freue ich mich, mit ihm einer Meinung zu sein. Längst bevor ich seine Ansicht kennen lernte, habe ich diese Deutung in meinen Vorlesungen gegeben und mich immer darüber gewundert, dass eine so unmittelbar sich aufdrängende Auffassung nicht früher gewonnen ward. Mit der Erklärung aber des Motivs, die Frey giebt: in der rechten Hand der Bogen, dessen Sehne die Linke anzieht, kann ich nicht einverstanden sein. Erstens widerspricht ihr die Stellung der rechten Hand. Ergänzt man nach dieser den Bogen, so erscheint er in wagrechter Stellung. Die linke Hand zöge dann die Sehne schräg an, was unmöglich ist. Zweitens:

selbst wenn man die Linkshändigkeit Michelangelos betont, bleibt es unnatürlich, dass die Kraftleistung in dem Werke der linken Hand zugemuthet wird. Drittens: was müsste das für ein grosser Bogen sein, dessen Sehne auf diese Entfernung angezogen wird? Und viertens: wie künstlerisch undenkbar erscheint die Anbringung eines solchen Bogens? Frey hat das selbst gefühlt und hilft sich durch eine wiederum unhaltbare Vorstellung. Er sagt: „der Bogen muss nicht allzu lang(!) und von gewundener Form, auch ein wenig zur Seite gedreht gewesen sein: das eine Ende war seitwärts geschwungen, um den rechten Schenkel nicht zu berühren; auch hätte eine horizontale Richtung mit Rücksicht auf den überschneidenden rechten Arm einen hässlich harten Anblick gewährt. Und sein anderes Ende ging einwärts nach dem zurückgenommenen linken Fusse und dem Köcher zu, mehr parallel zum linken Arm."

Dieser missglückte Versuch einer Rekonstruktion beweist an sich, dass sie nicht richtig, dass die rechte Hand den Bogen nicht gehalten, die linke nicht die Sehne angespannt haben kann. Ich wiederhole, dass das alte originale, von der Hand umfasste Stück nicht die Form eines Bogens hat. Gewiss hat Santarelli die von mir vorgebrachten Momente alle beachtet und daher mit Recht der Linken den Bogen gegeben. Eros hat geschossen: noch hält die Linke den Bogen, indem die Rechte auf schmaler Felsenhöhe dem Körper Halt giebt.

Auch bezüglich der Entstehungszeit des Werkes kann ich Frey, der die Periode der sixtinischen Deckenmalerei annimmt, nicht Recht geben, sondern muss an meiner Meinung festhalten. Wohl wäre es denkbar, dass Condivi, wenn er den Eros unmittelbar nach dem Bacchus anführt, damit Nichts über die gleichzeitige Entstehung sagen wollte, sondern nur durch die Erwähnung des Jacopo Galli veranlasst ward, gleich auch das andere Werk, das Dieser Michelangelo in Auftrag gegeben, zu verzeichnen. Denkbar wohl, aber das Wahrscheinliche bleibt es doch, dass Condivi sagen will: gleich nach dem Bacchus bat Galli den Künstler, ihm einen Kupido zu machen. Und dies wird mir durch die oben geschilderte Eigenart des Werkes bestätigt. Dieser Kopf soll später als der des David geschaffen sein?!

XIX

Die Pietà in S. Peter

Die Dokumente ergeben, dass spätestens im Herbste 1497 Michelangelo vom Kardinal Jean de Villiers de la Grolaye den Auftrag auf die Pietà erhielt, denn am 18. November empfiehlt Letzterer den Künstler, der nach Carrara gehn soll, um den Block zu ver-

schaffen, den Anziani von Lucca. Michelangelo, im Frühjahr, etwa Ende März dort, hat Schwierigkeiten, welche den Kardinal veranlassen, nochmals am 7. April 1498 die Anziani um ihre Intervention beim Marchese zu ersuchen, damit Dieser gegen die entsprechende Bezahlung Michelangelo erlaube, die Marmorblöcke (i marmi) zu hauen und sie nach Rom zu transportiren. Dies wird erreicht und am 26. August 1498 ward durch Vermittlung des Jacopo Gallo der Kontrakt zwischen dem Kardinal und Michelangelo abgeschlossen, des Inhalts, dass der Preis auf 450 Golddukaten und der Termin der Arbeit auf ein Jahr festgesetzt ward. An jenem 26. August sind die 150 Dukaten, die vor Beginn der Arbeit gezahlt werden sollten, an Jacopo gegeben worden, d. h. also, damals war sie noch nicht begonnen. Jacopo verspricht, dass diese Statue das schönste Marmorwerk sein werde, das sich in Rom befinde, und dass kein Meister zur Zeit es besser werde machen können (Marchese Campori: Notizie biografiche degli Artisti della prov. di Massa. Modena 1874. Milanesi: Contratti 613). Ob es schon 1499 oder 1500 vollendet wurde, bleibt ungewiss.

Wie jene Briefe und Condivi besagen, kam die Gruppe zuerst in eine vom Kardinal gestiftete Kapelle der Könige von Frankreich in S. Petronella in San Pietro (nahe bei der jetzigen Sakristei der Kirche, nach Einigen einst Tempel des Mars). Als dem Bramante'schen Neubau die Kapelle weichen musste, ward das Werk in die andere nahe der Madonna della febbre übergeführt (Vasari ist nicht genau hierüber unterrichtet), dann 1550 in die Capella di Papa Sisto (oder del coro), endlich 1749 in die erste Seitenkapelle rechts, wo es sich jetzt befindet. Die solenne „Coronazione" der Gruppe fand 1637 auf Kosten des Grafen Alessandro Sforza von Piacenza statt (Panvinius lib. 3, cap. 24. Chattard: Nuova descrizione del Vaticano 1762, I, 37. Titi: Descrizione 1763. A. Valentini: la patr. basilica vaticana illustrata. Rom 1845. Taf. XXIX. Milanesi: Vasari Anm. S. 151).

Studien für die Pietà sind bis jetzt nicht nachzuweisen. Portheim glaubte eine solche in einer Zeichnung der Albertina in Wien (Phot. Br. 29) zu erkennen, aber mit Unrecht (Rep. für Kunstw. XII, 144). Frühzeitig wurden Kopien nach ihr angefertigt: zwei in Marmor von Nanni di Baccio Bigio. Die eine, eine genaue Wiederholung, machte er 1549 im Auftrage von Michelangelos Freund Luigi del Riccio für Dessen Kapelle in S. Spirito zu Florenz (II. Altar rechts, vgl. Vasari in der Vita des Leone Leoni S. 394. Cinelli: Bellezze di Firenze etc.), die andere, mit unglücklichen Veränderungen, wie dem aufgerichteten Kopf Christi, eine unerfreuliche Arbeit, für S. Maria dell' Anima in Rom (Vasari eb.). Eine Bronzekopie, gleichfalls noch aus dem XVI. Jahrhundert, findet man in der Kapelle der

Strozzi in S. Andrea della Valle zu Rom, eine kleine, in allen Theilen verbreiterte, unruhig wirkende Terrakotta im South Kensington Museum zu London (1863, Nr. 8381). Ein erster Abguss von der Gruppe ist auf Wunsch Franz' I. von Primaticcio genommen worden, wenigstens kennen wir einen Brief vom 8. Februar 1546, in welchem der König den Meister um die Erlaubniss bittet (wie auch für den Abguss des Christus in der Minerva). Da heisst es: „de vouloir être contant, pour l'amour de lui, qu'il molle le Christ de la Minerve et la Notre Dame de la Fèbre, afin qu'il en puisse aorner l'une de ses chapelles comme de chose qu'on lui a asseuré estre des plus exquises et excellentes qui soient en son art, pryant Dieu qu'il l'ayt en sa sainte garde“ (Alcune memorie di M. A. B. Rom 1823. — Quatremère de Quincy: Hist. de M. 1835, p. 86. — Montaiglon: Gaz. d. b. a. 1876, S. 238. — Der Brief befindet sich in Lille).

Ein kleines Ölbild nach der Gruppe befindet (?) sich bei Conte Augusto Caccialupi in Macerata (Di alcuni lavori del B. esistenti nelle Marche, 1875. Catalogo di quadri raccolti del Conte A. C. p. 11. Nr. XVI.), eine lavirte Zeichnung im Louvre Nr. 787. Drei frühe Stiche sind uns bekannt: 1. einer vom Jahre 1547. 2. Von Adamo Ghisi (B. 3), die Gruppe in einer Landschaft. Bez.: Mich. Ang. Bonarotus signa haec quae in vaticano visuntur ita exacte perfecit, ut potius Parentem virginem extremo spiritu exanguem et confectam et nati corpus miserabile emortuum doleas quam de marmore positum putes. Formis Romae MDLXVI. Monogr. 3. Von Agostino Caracci. In Landschaft. Bez.: P. pet. III. Christus semel pro peccatis nostris mortuus est. Auf eine freie Nachbildung der Gruppe in Relief an dem Epitaph des Kanonicus Johann von Hatstein im Kreuzgang des Mainzer Domes von 1518 wies Ernst Heidrich in der Kunstchronik N. F. XVIII, 1906/7, Nr. 25, S. 403 hin.

Die uneingeschränkte Bewunderung, die seit Vasari und Condivi diesem von Springer sogar für das hervorragendste unter allen Skulpturen Michelangelos gehaltenen Meisterwerke gezollt worden ist, hat nur in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts tadelnder Kritik weichen müssen. Milizia in seiner Feindseligkeit sagt: le spalle della Madonna sono di lavandaja. Volkmann findet, dass, wie der Affekt der Traurigkeit in der Maria vortrefflich ausgedrückt sei, auch die Figur von Christo zwar ihre Schönheiten habe, aber sie sei etwas mager und in Ansehung der Maria zu gross (Hist.-krit. Nachrichten II, 73). v. Ramdohr geht weiter: er sieht in der Jungfrau mehr mürrische Unzufriedenheit als Schwermuth. „Die Figur Christi ist zu mager, zu knöchern und die Gelenke sind wie zerschlagen. Taille und Hüfte zu lang, die Extremitäten zu klein. Man wirft dem einen Arm vor, dass er

angesetzt sei. Ihr Gewand beutelt sich, statt Falten zu schlagen.“ Der unmässige Aufwand im Gefält ist das Einzige, was auch in neueren Besprechungen, namentlich von Wölfflin, als störend empfunden wird. Guillaume findet es fast „in deutschem Geschmack“. Das unvergleichlich Bedeutende wird von den Meisten übereinstimmend in der vollendeten Zusammenschliessung der beiden Gestalten und in der Mässigung des Schmerzensausdruckes erkannt. Springer meint, die ersten Christen würden die Gruppe nicht anders geformt haben. Klaczko, der in der Christusgestalt den Eindruck des Apollo von Belvedere auf Michelangelos Phantasie gewahrt, findet hier die Sprache des Sophokles und hat, wie Grimm, die Empfindung, Christus sei wieder zum Kinde geworden. Montégut (Rev. d. deux mondes 1870, S. 948) charakterisirt Maria als in die Gedanken der Ewigkeit vertieft, da sie weiss, dass Christus nicht in der Hülle des Leibes ist; sein Leichnam erscheine ohne innere Substanz, wie die Puppe, welche der Schmetterling verlässt. Guillaume bezeichnet die Stimmung der Jungfrau als „abdication mystique d'une âme absorbée en Dieu“, bemerkt in Christus ein „air d'extase“ und nennt seinen Tod einen Tod ohne Starrheit: „La vie n'est point perdue, elle n'est qu'absente.“ Das Antlitz des Heilands macht auf Grimm den Eindruck einer wunderbaren Vermischung des althergebrachten byzantinischen Typus in länglichen Zügen mit getheiltem Barte und der edelsten Bestandtheile des jüdischen Nationalausdruckes! Der durch keine plastischen Vorbilder vorbereiteten höchst selbständigen Gestaltung gedenkt Steinmann (Z. f. b. K. N. F. 1896, VII, S. 178), und Burckhardt in seinen „Beiträgen“ (13) kennzeichnet das Werk als eine Eroberung des Altares durch die Freigruppe. Auf Savonarolas Einfluss weisen Bode (Die Gruppe der Beweinung Christi von Giovanni della Robbia. Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. VIII, 222) und Klaczko (Jules II, 103) hin.

XX

Die Madonna von Brügge

In einem Briefe vom 31. Januar 1506 bittet Michelangelo, der damals in Rom mit den Vorarbeiten für das Juliusdenkmal beschäftigt ist, seinen Vater, „jene Madonna von Marmor“ (offenbar aus dem Atelier) in sein Haus bringen und sie von Niemandem sehen zu lassen. Die geringen Spesen hierfür möge Lodovico tragen. (Milanesi: Lettere, falsch 1507 datirt.) Dies ist offenbar die dann am 4. August 1506, zur Zeit, als der Künstler wieder in Florenz sich aufhält, in einem Briefe Giovanni Balduccis erwähnte Madonnenstatue, die durch Francesco del Pugliese nach Brügge

an die Moscheroni (Mouscron) geschickt werden sollte (Gotti II, 51) — nicht, wie Milanesi will, das Relief der Madonna an der Treppe, denn dieses hätte Lodovico ohne Weiteres unter seinem Arme nach Hause tragen können.

Irrthümlich sagt Condivi von diesem Werk: „Er goss auch in Bronze eine Madonna mit ihrem Kindlein im Schooss, welche, von gewissen flandrischen Kaufleuten, namens Moscheroni, einer in ihrer Heimath sehr vornehmen Familie, für 100 Dukaten gekauft, nach Flandern geschickt wurde.“ Diese Angabe entlehnt ihm Vasari und fügt seinerseits irrthümlich hinzu: eine Madonna „in un tondo“, hält sie also für ein Relief.

Durch Dürers Aussage, welcher am 7. April 1521 in der Liebfrauenkirche zu Brügge, „das Marienbild in Marmelstein von Michelangelo“ sah, ist jener einst geäusserte Zweifel darüber, dass das dort heute noch bewahrte Werk das von Condivi und Vasari erwähnte sei, behoben. (Tagebuch der niederländischen Reise.)

Die nächste Erwähnung findet sich in der vlämischen Geschichte Belgiens von Marcus van Waernewyck (I. Ausg. 1560). Da heisst es, die Statue habe 4000 Gulden gekostet et qu'on doit l'entourer d'un retable, dont Jan de Heere de Gent a donné le plan et son fils Lucas le dessin. Es war ein Pierre Mouscron, welcher diese Wanddekoration in schwarzem und weissem Marmor ausführen liess. Er wurde unter dem Altar begraben. (Beaucourt de Noortvelde: Description de Notre Dame 1773. James Weale: Guide de Bruges 1864.) Käufer des Werkes kann er nicht gewesen sein, da er 1514 geboren wurde. (Vgl. F. Reiset: Le groupe en marbre de l'église de Notre Dame de Bruges. Paris 1875; de Montaiglon: Gaz. d. b. a. 1876, S. 252.)

Von einer die Gruppe verherrlichenden Legende berichtet Descamps. Nach ihr wäre dieses Meisterwerk, nach Genua bestimmt, von holländischen Kapern nach Amsterdam entführt worden. Unbekannt mit dem Werth habe ein Kaufmann aus Brügge es für geringes Geld erstanden und der Kirche geschenkt. Lord Walpole soll 30000 Gulden, aber vergebens, dafür geboten haben (vgl. Passavant: Kunstreise durch Holland und England S. 363).

Die Franzosen brachten es nach Paris, aber nach dem Friedensschluss 1815 kam es nach Brügge zurück. Bezüglich der Datirung der Madonna hatte Grimm die Meinung geäussert, sie gehöre der Zeit der Pietà an. Woltmann wies auf eine Zeichnung im British Museum in London (1859—6—25—564, Thode 307) hin, die eine Federskizze zu ihr enthalte und zugleich Studien für den Karton von Pisa. Daraus ergab sich die Ansetzung: 1504 (Zeitschr. f. bild. K. 1866, I, 223). Grimm erwiderte hierauf, die Skizze weiche, wenn auch verwandt, von der Gruppe ab und die andern Studien

seien nicht für den Karton (Jahrb. f. Kunstw. 1868, I, 272), später aber hat er sich, wie Springer, der jedoch nicht Michelangelos Hand, sondern Gesellenarbeit zu erkennen glaubte, für die Zeit des David, also zwischen 1501 und 1505 entschieden (VIII. Auflage). Heath Wilson und Symonds hielten an der früheren Entstehung in der römischen Zeit fest. Wölfflin findet den Stil ganz dem des David gleich: Wangen und Kinn seien voller, die Linien der Nase und Augen schärfer als bei der Madonna der Pietà, die Einziehung der Nase über den Flügeln sei bezeichnend, auch verrathe sich eine Vereinfachung und Vergrösserung des Stiles in der Tracht. Sie stehe zwischen der Pietà und der delphischen Sibylle (Die Jug. des M. 38). In seiner „Klassischen Kunst“ deutet er das Datum 1505 an, in welchem Jahr Michelangelo sie wahrscheinlich unvollendet in Florenz zurückgelassen, denn die Figur zeige an untergeordneten Parthieen eine zweite schwächere Hand (S. 45).

Auch hier kann ich Wölfflins Ausführungen nicht zustimmen. Vergleicht man die Madonna von Brügge mit dem Madonnenrelief des Bargello, so wird der weite Abstand zwischen den Madonnentypen: Gesichtsoval, Zeichnung der Augen, namentlich der Lider, Form der Nase doch unmittelbar ersichtlich und zeigt sich die nahe Zusammengehörigkeit mit der Pietà in den länglichen feinen Verhältnissen des Kopfes, in der Augen-, Nasen- und Kinnbildung, in der reicheren Fältelung der Gewandung, in dem Kopftuch, in der geschlossenen, nicht ausgeschnittenen Form des Gewandes, vor Allem aber in dem gesammten zarten Charakter der Auffassung. Dass die Haltung, mit der Pietà verglichen, eine grössere Ruhe und Geradlinigkeit im Gefält bedingte, versteht sich von selbst. Man sehe aber nur die Falten an der Brust und im Ärmel und werfe dann den Blick auf die Bargellomadonna, und die Frage scheint mir entschieden. Die Madonna von Brügge muss in der Zeit der Pietà entstanden sein, sie fällt vor die originelle Entwicklung des Stiles, die mit 1501 anhebt. Jene Zeichnung in London aber zeigt in der lebhaften Bewegung deutlich diesen entwickelten Stil. Ich kann sie nicht, wie auch Berenson (Nr. 1479), für eine Studie zum Brügger Werk, sondern nur für einen Gedanken, der das Motiv weiter entwickelte, halten. Sie gehört in das Bereich jener Beschäftigung mit der Mariendarstellung, die etwa in den Jahren 1502—1505 eingetreten ist und ihre grosse Formulirung in den Reliefs zu London und im Bargello fand, ebenso wie die Londoner Zeichnung mit Puttenstudien (1887—5—2—117, Thode 336, Ber. 1481).

So möchte ich annehmen, dass die Gruppe noch in Rom entstanden ist, und zwar vielleicht aus dem Block, der ursprünglich für Piero dei Medici angeschafft war. Michelangelo wird sie nach

Florenz mitgenommen und vielleicht erst dort vollendet haben, was anzunehmen aber nicht nöthig ist. Welche Bedeutung, und mit Recht, als einer neuen Gestaltung des alten Themas er ihr beilegte, zeigt jene an den Vater gerichtete Bitte, sie geheim zu halten. So behält er sie lange bei sich im Atelier, bis er sich entschliesst, sie im Januar 1506 an die Mouscron zu verkaufen. Dass jene Puttenzeichnung in London in keinem Zusammenhange mit ihr steht, hat schon Berenson bemerkt. Obgleich auf ihr, ausser dem Namen Lessandro Manecti zu lesen steht: cosse de bruges (so, nicht wie Berenson liest: costi di brugis). Die Handschrift ist nicht die Michelangelos. Robinson meint: vielleicht Antonio Minis. Jedenfalls dürfte die vielleicht gedankenlose Aufzeichnung — geschehen zur Zeit, da die Verhandlung mit Brügge im Gange war — als Datirung für das Blatt etwa das Jahr 1506 ergeben, was von Wichtigkeit ist, da, wie Berenson richtig bemerkt hat, sich auf ihm Studien für den Johannes des Madonnenreliefs im Bargello befinden.

XXI

Die Madonna mit dem Kandelaber

Gemälde in der Akademie zu Wien

Hätten Morris Moore und Bayersdorfer Recht, so besässen wir in einem Gemälde der Maria mit Kind und Johannes, das früher Moore gehörte, dann in der Gallerie Liechtenstein war, jetzt in der Akademie zu Wien sich befindet, ein frühestes Erzeugniss von Michelangelos Pinsel, aus der Zeit während oder gleich nach seiner ersten Lehrzeit bei Ghirlandajo. Zwischen zwei pfeilerartigen Mauern, die den Durchblick auf eine schlichte hügelige Landschaft mit einem kleinen Bäumchen im Vordergrunde lassen, sitzt auf einem Thronstuhl, dessen Lehne mit einem Tuch verhängt ist, Maria, die Linke im Schoosse, mit der Rechten das kümmerlich gebildete schlafende Christkind haltend, und schaut auf den Johannesknaben herab, der den Rohrstab und eine Schale in den Händen rechts neben ihr auf dem Postament des Thrones, nach rechts schauend, sitzt. Links steht ein kandelaberförmiges Lesepult. Der michelangeleske Charakter der Madonna und ihrer Tracht mit dem über ihrem Kopfe zugespitzten Kopftuch lässt sich nicht leugnen, aber das wurmartig dünne Christkindchen, der spirliche Johannes schliessen es aus, an Michelangelo als Verfertiger dieses Bildchens, selbst in seiner Knabenzeit, zu denken. Bereits in der Madonna an der Treppe zeigt das Kind die für ihn alle Zeit charakteristischen vollen, kräftigen Formen. Und so früh andrerseits könnte es nach dem Kontrapost in der

Bewegung und nach dem Typus der Madonna nicht entstanden sein. — Hier handelt es sich um das, was Frizzoni und Wölfflin fälschlicher Weise von der Madonna von Manchester behaupten, nämlich um die Arbeit eines Nachahmers, vielleicht Bugiardinis, der im Anfang des XVI. Jahrhunderts etwas im Stile jenes Gemäldes zu schaffen beabsichtigte und offenbar eine Zeichnung des Meisters für seine Maria benutzte. — Das Bild ist neuerdings in den Photographischen Publikationen veröffentlicht worden.

XXII

Zeichnungen mythologischen Inhaltes

Solche sind aus der frühen, bei dieser Betrachtung bis auf die Zeit der sixtinischen Kapelle ausgedehnten Zeit des Meisters — erst die Beziehung zu Cavalieri führt Michelangelo wieder zur Beschäftigung mit antiken Vorstellungen — in sehr geringer Zahl erhalten. Wickhoff hat eine Zusammenstellung gegeben, die aber der Korrektur und Ergänzung bedarf. Ausgeschieden aus seiner Liste müssen werden die Zeichnung nach antikem Torso (Robinson 4) als nicht von des Künstlers Hand, und der „sinnende Narciss" in Oxford (Robinson 3), da diese Benennung nicht sicher, sowie die „zwei Satyrn, den Bacchusknaben tragend", im Louvre (Braun 62) und London, Brit. Mus. (Br. 16), da auch hier der Gegenstand wohl nicht mythologischer Art ist und zudem die beiden Blätter einer späteren Zeit angehören. Es bleiben:

1. Der Hermes mit der Violine, neben dem ein Knabe, eine Schildkrötenschale tragend, zu sehen ist, im Louvre. Eine Illustration zu der Sage der Erfindung der Leier durch Merkur (Nr. 1972. Thode 477. Ber. 1588. Phot. Br. 63).
2. Der tanzende Faun, im Louvre (Nr. 117. Thode 468. Ber. 1581. Phot. Girardon 91). Kopie dieser Zeichnung in Windsor (Drawings by the old masters at Windsor 1878; Nr. 29, Ber. 1749). Ber. meint: in der Zeit nach der sixtinischen Decke entstanden. Er ist in hüpfender Bewegung, eine Scheibe haltend, nach rechts gewandt dargestellt. Hinter ihm rechts ein nach hinten ausschreitender Knabe, links undeutlich zwei andere Knaben.
3. Der Faunskopf, im Louvre (Nr. 109. Thode 460. Ber. 1728. Phot. Br. 46). Energisch mit der Feder über einen in Röthel ausgeführten Frauenkopf mit Zöpfen hinweg gezeichnet. Im Profil nach links. Das bekannte Blatt, das im Besitze Mariettes sich befand und von ihm für die witzige Verbesserung eines dem Meister zur Korrektur gebrachten Kopfes gehalten wurde

(Observ. 75). Morelli erklärte es, durchaus mit Unrecht, für eine Fälschung. Berenson hält es zwar für alt und giebt zu, dass es sehr michelangelesk sei, meint aber, ein Nachfolger des Meisters, der dessen frühe Zeichnungen sehr genau studirt habe, vielleicht Bandinelli, sei der Verfertiger. Das Blatt zeigt so durchaus die frühe Zeichnungsweise Michelangelos und ist von einer solchen Potenz, dass ich an Dessen Autorschaft festhalten muss.

Hinzuzufügen sind:

4. Ein lebhaft bewegt ausschreitender Knabe (Amor?) in Oxford, an den antiken Knaben mit der Gans erinnernd (Nr. 42a. Thode 426. Ber. unter 1709). Ber. hält die Skizze nicht für Michelangelo, eher für Sebastiano. Ich glaube doch, dass sie von Michelangelo ist.
5. Nach dem Torso einer alten Statue, und zwar wie Ferri und Jacobsen meinen, nach dem Marsyas in den Uffizien (155). Eine der von den beiden Forschern neuerdings in den Uffizien entdeckten Zeichnungen (Nr. 18730, Taf. XXI. Thode 232).
6. Studien zum flötenblasenden Marsyas. Die Originalzeichnung nicht erhalten. Aber eine Kopie. So wenigstens meint Jacobsen, der das Blatt in einer Mappe mit alten Kopieen nach Michelangelo, die aus dem Hause des Meisters stammt, in den Uffizien fand (Nr. 18558, Rep. für Kunstw. XXVII, 325).

In einer (späteren) Federskizze in der Casa Buonarroti (XII, 58. Thode 52. Ber. 1411) glaubt Berenson eine tanzende Nymphe zwischen zwei alten Männern zu erkennen, doch ist diese Deutung fraglich. Die auf einen trunkenen Faun (?) von Berenson gedeutete Figur auf einer Zeichnung in Oxford (Nr. 76. Ber. 1725) ist — hier stimme ich ihm bei — nicht von Michelangelo. Und, was beiläufig hier erwähnt sein mag, dasselbe gilt von der Zeichnung des ergänzten Torso vom Belvedere ebendaselbst (Nr. 66. Ber. 1723). Auch die drei Studien nach einem nackten weiblichen Venustorso (Oxford 3, Ber. 1698) sind nicht von dem Meister: die eine Skizze giebt die Statue von der Seite wieder, wie die Zeichnung in Chantilly (Thode 7), die ich unter den frühesten Zeichnungen des Meisters erwähnte.

II

DIE WERKE DER FLORENTINISCHEN ZEIT

(1501—1508)

I

Die Statuen am Piccolominialtar im Dom zu Siena

Im Mai 1501 gelangten Verhandlungen zwischen dem Kardinal Piccolomini, später Papst Pius III., und Michelangelo bezüglich der Ausschmückung und Vollendung des von Andrea Bregno begonnenen großen Altares zum Abschluss. Nach Erfüllung einiger Wünsche des Meisters, die in einer uns erhaltenen Erklärung vom 22. Mai ausgesprochen sind (Mil. Contratti S. 615), kam es zu folgendem Vertrage, der am 5. Juni in Rom, am 19. von Michelangelo und am 25. Juni von Jacopo Gallo als Bürgen unterschrieben wurde. Im Verlaufe von drei Jahren verpflichtet sich der Künstler, 15 Statuen, mit wenigen Ausnahmen jede 2 Ellen hoch, in weissem Carraramarmor für 500 Golddukaten auszuführen, und zwar sollen sie „von jener Vollkommenheit sein, wie er es verspricht, nämlich von höherer Güte, besser ausgeführt und zu vollkommener Vollendung gebracht, als irgend welche moderne Statuen, die sich heute in Rom befinden". Da sie, in Florenz gemacht, nicht vom Kardinal gesehen werden können, hat Dieser das Recht, die ersten beiden, wenn sie vollendet, durch einen Bildhauer prüfen zu lassen. Michelangelo darf auch seinerseits einen Bildhauer als Begutachter designiren. Die Beiden sollen entscheiden, ob sie die erwähnte Güte und Vollkommenheit besitzen. Falls sie uneinig, sollen sie einen Dritten wählen: dann entscheidet die Mehrzahl. Fällt die Entscheidung zu Ungunsten der Statuen, muss Michelangelo diese verbessern oder neu machen.

Er darf keine Aufgabe übernehmen, die jene Arbeiten verzögerte, sondern muss ununterbrochen sich mit ihnen beschäftigen und sie mit eigener Hand ausführen und vollenden. Vorher soll er nach Siena gehen, die Kapelle ansehen und die Maasse nehmen. Sind die beiden ersten Figuren fertig, kann der Kardinal auch die folgenden durch erfahrene Meister prüfen lassen. Zuerst soll Michelangelo Zeichnungen ausführen, nach Abschluss der Arbeit alle selbst aufstellen. Vor Beginn erhält er 100 Golddukaten, die von der Bezahlung der letzten drei Statuen abzuziehen sind.

Sollte er sterben, so verpflichtet sich Jacopo Gallo zu ihrer Rückzahlung. Für jede Statue werden $33^1/_3$ Dukaten gezahlt.

Die darzustellenden Apostel und Heiligen bestimmt der Kardinal. Angegeben werden folgende Figuren: ganz oben auf der Kapelle ein Christus, der wegen der Entfernung 2 Ellen und 1 Palmo hoch sein soll. In der Tribuna Christus (2 Ellen und 4 Dita), daneben Thomas und Johannes (2 Ellen). In lo extremo de le cornici: zwei Agnoletti mit Trompeten (2 Ellen weniger 4 Dita). Alle Statuen haben aus einem Stück zu bestehen, es dürfen keine Theile angesetzt sein. Einen von Pietro Torrigiani begonnenen hl. Franz soll Michelangelo aus „cortesia“ in der Gewandung und im Kopfe vollenden, der Kardinal wird die Figur zu diesem Zwecke nach Siena bringen lassen. Sind je zwei Figuren fertig, darf der Kardinal über sie verfügen und sie an sicherem Orte in Florenz aufbewahren lassen, um sie vor etwaiger Zerstörung durch „emuli e malivoli“ zu sichern (Mil. Contratti S. 616).

Nach dem Tode Pius' III. erklären die Erben, Jacopo und Andrea Piccolomini, jenen Vertrag aufrecht erhalten zu wollen, mit einigen wenigen nothwendigen Modifikationen (15. September 1504, Contratti S. 618). Am 11. Oktober 1504 wird diese erneute Übereinkunft in Florenz ratifizirt. Michelangelo hat inzwischen vier Statuen an die Erben geliefert, die von der ausgemachten Qualität und Güte sind, und dafür, ausser der Anzahlung von 100 Dukaten, die vereinbarte Bezahlung erhalten. Er soll die anderen elf im Laufe von zwei Jahren anfertigen, wobei die 100 Dukaten auf die nächsten drei Figuren angerechnet werden. Sollten wegen des Krieges mit Pisa Schwierigkeiten für den Marmortransport entstehen oder sollte der Künstler krank werden, so wird diese Zeit in die zwei Jahre nicht mit eingerechnet. Seiner Verpflichtung, nach Siena zu gehen, bevor er die Arbeit begann, ist er nachgekommen (Contratti S. 627).

Michelangelo ist nicht in der Lage gewesen, dieser Verpflichtung zu entsprechen, da mit dem Eintritt in die Dienste Julius' II. seine Kraft von anderer Seite dauernd in Beschlag genommen ward. Erst 1537 hören wir wieder von der Angelegenheit. Antonio Maria Piccolomini als Erbe Pius' III. überträgt am 5. Dezember dem Paolo di Oliviero de' Panciatichi von Pistoja seine Rechte auf die 100 Dukaten, die Michelangelo noch für unausgeführte Arbeit am Altar schuldete (Prosp. Cron. 385). Er theilt dies Michelangelo am 10. Dezember in einem Briefe mit und bittet um die Zeichnungen für den Altar (Frey: Briefe 344). Die Sache scheint wieder vertagt worden zu sein, denn viel später, am 1. Mai 1561, beabsichtigt der Künstler sie ins Reine zu bringen. Paolo Panciatichi giebt ihm an, wo sich die Akten befinden (Frey: Briefe 382). Am 20. September desselben

Jahres bittet Michelangelo seinen Neffen, nach der Kopie des Kontraktes von 1504 zu suchen, deren Empfang er am 30. November bescheinigt. Der Erzbischof von Siena, Francesco Bandini Piccolomini, hat die Regelung der Angelegenheit übernommen (Lett. 362, 363).

Von den meisten Biographen (eine frühe Schrift ist von Domenico Maria Manni: Addizioni necessarie alle vite dei due celebri statuarii Michelangelo e Pietro Tacca, Firenze 1774) sind die vier Statuen in Siena nur ganz beiläufig und flüchtig erwähnt worden. Heath Wilson betrachtet sie als blosse Gehülfenarbeit und findet, dass der hl. Franz die beste sei. Springer hält nur den Papst und den Bischof, die in der technischen Behandlung dem Engel in Bologna nahestünden, für Werke des Meisters. Symonds enthält sich „angesichts der hier bemerkbaren Konventionalität" aller näheren Äusserung. Nur Schmarsow und Wölfflin haben ihnen eine etwas eingehendere Betrachtung gewidmet. Ersterer sucht festzustellen, für welchen Standort die (mit Torrigianis hl. Franz) 16 Figuren gedacht waren: 6 in den Seitennischen, 3 (Christus, Johannes und Thomas) in der oberen Mittelnische, Christus auf dem Giebel oben, 2 auf den Rundgiebeln, wahrscheinlich je eine dort, wo sich jetzt oben die Wappen befinden, und die 2 Engel. Für Michelangelos Arbeit erachtet Schmarsow bloss den Apostel links oben und jenen rechts unten. Papst und Bischof wären nur als absichtliche Anlehnungen an Andreas Statuetten am Altar zu erklären (Jahrb. d. k. pr. Kunsts. IV, 18). Wölfflin hält keine einzige der vier Statuen für eigenhändige Arbeit Michelangelos. „Dieser machte sich kein Gewissen daraus, den Auftrag an untergeordnete Leute weiter zu geben." Es handle sich höchstens um Andeutungen. Am meisten sei von Michelangelo in dem Apostel links oben, doch sei die Bewegung missglückt, die Falten schnitten sich in abscheulicher Weise. Er unterscheidet drei Hände: die erste habe Bischof und Papst (dieser ein gut Stück geringer), die zweite den oberen, die dritte den unteren Apostel gemacht, und tadelt die Monotonie in den als grosse Platten gebildeten Büchern (Die Jugendw. des Michelangelo 33, 77).

Hierauf habe ich Folgendes zu bemerken:

1. Die Vertheilung der Statuen dürfte eine etwas andere gewesen sein, als die von Schmarsow gedachte. 9 Statuen waren für die Nischen geplant. Es bleiben 7 unterzubringen. 3 davon waren auf den Giebeln gedacht, das ist richtig, man sieht dort noch die kleinen, für sie geplanten Postamente. 2 Engel, heisst es, sollten auf die äussersten Enden der Gesimse kommen. Wir haben sie uns links und rechts von dem obersten Geschoss zu denken. Hier hatten nur kleinere Figuren Platz. Die letzten zwei Statuen waren aber offenbar nicht für die Stelle der jetzigen Wappen — denn

hier ist kein Platz auf dem Gesims, auch keine Andeutung von Wandkonsolen —, sondern für die Ecken des Mittelgiebels, also als Seitenfiguren zu Christus, bestimmt. Man gewahrt hier deutlich ihre Postamente.

2. Michelangelo Gewissenlosigkeit vorwerfen, heisst, im Widerspruche zu markantesten Thatsachen seines Lebens, eine der grössten Eigenthümlichkeiten seines Wesens, das fast überempfindliche Pflicht- und Ehrgefühl, wie wir es im I. Bande kennen gelernt haben, verkennen. In dem Kontrakte war ausdrücklich bedingt, dass er die Statuen ganz selbst ausführe — weil er sich hieran gebunden fühlte, hat er nicht mehr als vier abliefern können. Hätte er gedacht, wie Wölfflin es von ihm voraussetzt, so würde er binnen Kurzem die 15 Figuren nach seinen Zeichnungen haben ausführen lassen können. Er selbst hatte keine Lust und Zeit dazu, daher liess er den Auftrag unerfüllt.

3. Es ist zuzugeben, dass die Statuen keinen grossen Eindruck hervorbringen. Man fühlt es ihnen an, dass sie ihn nicht sonderlich interessirten und er es daher bei einer mehr andeutenden, allgemeinen, als liebevoll im Einzelnen durchführenden Behandlung bewenden liess. Aber die vier Figuren werden doch von den Auftraggebern, vermuthlich nach der vereinbarten Begutachtung, für den peinlichen Bedingungen entsprechend gehalten, und bei näherer Betrachtung vermag ich, trotz des Mangels an Schärfe der Behandlung in der Gewandung von Papst und Bischof, überall die Hand des Meisters zu erkennen. Die Erklärung aber der Verschiedenartigkeit der Statuen ist in etwas Anderem zu finden, nämlich in der Thatsache, dass sie nicht alle zu gleicher Zeit gearbeitet worden sind. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, gewinnen sie ein bisher nicht geahntes Interesse für uns.

Papst und Bischof sind zweifellos, wie oben ausgeführt wurde, unmittelbar nach Abschluss des Vertrags 1501 entstanden. Die beiden anderen Statuen gehören dem neuen persönlichen Stile, der 1502 den älteren verdrängt, an. Zwar erinnert bei einem Gefühl, das auf erneute Studien Donatello-Michelozzo'scher Kunst hindeutet, der Kopf der zunächst entstandenen: des Apostels rechts unten in der Feinheit und Schärfe der Augen und der Nase noch an Früheres, in der mit grosser Kunst gebildeten, eigenthümlichen Drapirung aber wie in der ausdrucksvollen Bewegung des Hauptes zeigt sich ein unbedingter Fortschritt. Und weiter noch — ich möchte glauben bis ins Jahr 1504 — führt uns der obere Apostel. Hier wird es ganz deutlich, an welche Vorbilder sich angesichts der ungewohnten Aufgabe, bedeutende gewandete Männer darzustellen, Michelangelo hielt. Es sind Donatellos Apostel- und Prophetenstatuen an Orsanmichele und am Campanile. Mag man

immerhin die Gewandung unschön finden in ihrem schweren, die Figur durchkreuzenden Gefält, mit dem wie in einer Binde gehaltenen rechten Arm — ebenso eindringliche als kühn energische Bemühungen um kunst- und ausdrucksvolle Wirkungen, zu denen Donatello den Weg gewiesen, liegen hier vor. Der gewollte Eindruck einer gleichsam gebundenen, verhaltenen, schmerzlich-düsteren Energie, wie sie auch in dem deutlich an Michelangelos eigene Züge gemahnenden Haupt wetterleuchtet, ist erreicht, und zwar in einer schon den Moses vorbereitenden Weise. Und wenn ihm das Spielzeug kleiner Bücher nicht genügte und er an ihre Stelle plattenartige Folianten setzte — handelte er da nicht ganz eben seinem Wesen entsprechend, das später in den Händen der Propheten und Sibyllen auch solche Geisteslasten sehen wollte? Über ihre formale Berechtigung mit Wölfflin zu streiten, wäre ein zweck- und nutzloses Unterfangen.

Es genügt, auf das stärkste zu betonen, dass, wer diese freilich nicht auf den ersten Blick imponirenden Statuen wider alle Überlieferung aus der Reihe der Werke Michelangelos streichen wollte, wichtigste Zeugnisse für die Entwicklung seiner Kunst, und zwar gerade auf dem Gebiete der Gewandfiguren übersehen und etwas minder achten würde, was wenigstens historisch von grosser Bedeutung ist.

II

Die Madonna von Manchester in der Londoner Nationalgalerie

Dieses nicht äusserlich, aber um so mehr innerlich beglaubigte Gemälde wird zuerst von Rumohr in seinen Italienischen Forschungen (III, 96) erwähnt: er spricht von der hl. Familie darin und fährt fort: „das (wohl ältere) schönere, halbbeendigte Gemälde a tempera, sonst Eigenthum der Madame Day zu Rom, jetzt in England.“ In den Besitz einer Madame Bonar dort gelangt, ward es 1844 der Nationalgalerie angeboten, aber nicht angekauft. 1847 war es in Pall Mall (in den Sälen der British Institution) ausgestellt und wurde 1849 von Colnaghi für 525 Pfund Sterling angekauft. Von Diesem erwarb es Mr. Labouchère in Stoke Park. In einem Briefe an die Times klagte Morris Moore die National Gallery an, es nicht erworben zu haben. Die Sache wirbelte viel Staub auf und kam sogar im Parlament zur Sprache. In einer Kommissionssitzung erklärte Moore es für ein Werk Michelangelos, nachdem es bis dahin für Ghirlandajo gegolten hatte, und für seine Meinung trat auch der Rezensent des Harford'schen Buches in der Quarterly Review 1858

vol. 103, S. 453 lebhaft ein. Wiederum erregte es grosses Aufsehen auf der Ausstellung von Manchester, die ihm seinen Beinamen gab, und wurde 1870 für die Galerie angekauft. Charles Blanc machte es weiteren Kreisen durch einen Aufsatz in der Gazette des beaux-arts 1859 (I, 257) bekannt.

Rumohrs Urtheil ist durch alle neueren Biographen des Meisters: Grimm, Heath Wilson, Mantz, Springer, Symonds und Justi bestätigt worden, und man sollte meinen, rechnet man die Stimmen anderer feiner Kunstkenner, wie vor allem Bodes, hinzu, dass die Akten über dies durch Grösse und Energie der Konzeption und Behandlung wie durch höchste Eigenartigkeit der Komposition ausgezeichnete Werk, das zu den eindrucksvollsten Schöpfungen der Renaissance gehört, nunmehr geschlossen seien. Aber es giebt überraschender Weise noch Sonderlinge, die sich diesem Eindruck zu entziehen und hier ein von unbedeutenden Nachahmern gemachtes Gemisch von Reminiszenzen aus Studien des Meisters zu gewahren vermögen. So Gustavo Frizzoni im Archivio storico dell' arte 1888 (I, S. 296) und ähnlich Wölfflin, dem wie zumeist Knapp treulich nachfolgt (Francesco Granacci!!), in seinen „Jugendwerken Michelangelos" (S. 79).

Verglichen mit einer Raphael'schen Skizze (Springer Abb. 30), sagt Wölfflin, sei die Madonna von Manchester „unsäglich lahm und stümperhaft". Wie ist es möglich, dergleichen zu behaupten angesichts einer Schöpfung wie dieser, die bereits alle Kraft und Grösse der Sixtinischen Deckenbilder in sich trägt! Doch weiter. Es wird zugegeben, „dass der kleine Johannes von grosser Schönheit ist, daher hier eine Zeichnung des Meisters verwerthet sein muss — aber unschön ist die dem Nachahmer zur Last fallende Überschneidung der Arme". Ein rein subjektives Urtheil: unschön für Wölfflin, für mich durchaus nicht, wohl aber kühn, wie es solcher Kühnheiten, die deutlich für die Genialität des Künstlers sprechen, noch manche gerade in der Zusammenführung von Armen und Händen (Madonna und Kind, zwei Engel rechts) giebt. „Der Johannes ist angeflickt." Ja, freilich ist das grosse und schwere Problem in diesem Jugendwerke noch nicht vollkommen gelöst — als ob man das überhaupt verlangen könnte — aber die hier gefundene Anordnung bezeichnet, wie im Text meines III. Bandes dargelegt wird, einen Markstein in der Geschichte der Dreifigurenkomposition: es ist der Bildhauer, der sich auf die Gruppe der Maria mit dem Kinde als Mittelpunkt des Ganzen beschränkt! Über die herrlichen Engel sagt Wölfflin nichts weiter, als dass jener „Flicker" die Idee zu ihnen wohl von Luca della Robbia gewonnen hat. Hier kann ich nur erwidern: welch' ein genialer Mensch muss das gewesen sein! „Gänzlich fremd für Michelangelo sei der Kopf der Madonna" — aber jede einzelne Form

in diesem Kopfe ist doch durch und durch michelangelesk, nie hat ein Anderer solch einen Kopf geschaffen! „Die Hand mit den zierlich gestellten Fingern sei nicht in der Art des Meisters" — dann ist die rechte Hand des Bacchus, d. h. der Bacchus auch nicht von ihm. Wäre der Bacchus nicht beglaubigt, ich bin gewiss, Mancher würde auch ihn aus den Werken Buonarrotis gestrichen haben. Der „grauenhaft zerfetzte Rock" soll undenkbar für Diesen sein. Erstens ist er nicht zerfetzt, zweitens finden wir hier die gerade Michelangelo eigene, von Konvention gelöste Erfindung von Gewandmotiven, die nicht wenig zu dem Zauber der Sibyllen beiträgt, und drittens — welcher andere Künstler hätte dergleichen gewagt? Ich kenne keinen! Jedenfalls muss er ein höchst origineller Kopf gewesen sein. Endlich: dass der gekräuselte Saum am Rücken des Christusknaben und das Fetzchen über dem linken Arm des Kindes „geradezu komisch" wirken, bestreite ich entschieden. Was soll dergleichen beweisen? Alles, was hier getadelt wird, finde ich künstlerisch bedeutsam und fesselnd. Genug des Widerlegens und statt dessen ein kurzer Hinweis auf das Ausserordentliche, was für meinen Blick in diesem Bild zu finden ist!

1. Der grossartige plastische Charakter der Gruppe der Maria mit dem Kinde.
2. Die Originalität der Komposition, denn aus älteren Elementen ist hier etwas überraschend Neues entstanden.
3. Die Lebenskraft und -fülle der Erscheinungen.
4. Die Verwandlung der Engel in Jünglinge.
5. Die phantasievollen, originellen Trachten.
6. Die glanzvolle, scharfe Beleuchtung, welche die Farben in hell schimmerndes Weiss gebrochen zeigt.
7. Die Verbindung des Erhabenen und Natürlichen zu beseelter Feierlichkeit.

Was das Kolorit und die Technik anbetrifft, ist das Gemälde ungemein instruktiv für unsere Kenntniss Michelangelos als Malers. Das Fleisch ward grünlich untermalt, röthlich, grau und weiss modellirt. Die Schattenparthien der Gewandung sind in zeichnerisch strichelnder Weise mit dem Pinsel ausgeführt. Das Gelock der Haare ist durch helle Aufhöhung mit spitzem Pinsel bronzeartig scharf detaillirt. In dem kühlen Licht gewinnen die Farben metallische Leuchtkraft. Das Gewand der Maria und der Rock des vorderen Engels rechts ist roth, ihr Mantel, tiefschwarz, wie mit Tusche untermalt, sollte wohl blau übergangen werden. Schillernde Stoffe begegnen uns bei den beiden Engeln: Grün und Bronze in dem Tuch des vorderen, Gelb und Orange in dem Gewand des hinteren. Das Haar der Engel und Kinder ist gelbbräunlich.

In Technik und Kolorit ist die Herkunft des Künstlers aus der Werkstatt Ghirlandajos unverkennbar. Die Formen und Typen der Kinder beweisen, dass Fra Filippo'sche und Botticelli'sche Madonnenbilder nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben sind. Erinnerungen an Luca della Robbias Orgelbalustrade klingen in den Jünglingen nach. Höchst eigenthümlich ist das Sichbeschränken auf eine blosse Andeutung, dass mit ihnen Engel gemeint sind: an der linken Schulter des vorderen sind kleine schuppenartige Flaumfedern zu sehen, also gleichsam erstes Wachsthum von Flügeln. Hier spricht es der Meister deutlich aus, dass ihm ganze Flügelbildung widerstrebt. Man denkt an Platonische Vorstellungen der Beflügelung der Seele — und wer weiss, that es der Künstler nicht selber?

In welche Zeit ist dies merkwürdige Werk, dessen Madonna uns schon die Medicei'sche vor Augen ruft, zu setzen? Die Meisten nehmen an, es sei bald nach Lorenzos Tode entstanden, Andere: in den Jahren 1496, 1497. Dies scheint mir nicht gut denkbar. Das Primitive, das zunächst allerdings an eine so frühe Phase seiner Kunst denken lässt, erklärt sich wohl daraus, dass Michelangelo, nach Verlassen des Ateliers Ghirlandajos, dauernd nur als Bildhauer sich bethätigt hatte, denn für die Stigmatisation des hl. Franz in Rom hatte er offenbar nur den Karton geliefert. Formensprache, Bewegungsmotive, Gewandung und Geist des Ganzen weisen doch auf den Beginn der Periode, da sein eigenes Wesen sich zum freien Ausdruck durchringt, hin, also auf die erste Zeit in Florenz nach seiner Heimkehr von Rom, auf eben jene, in welcher bereits der Londoner Eros entstand, und die Madonna in Brügge vollendet war. Es ist der Bruch mit dem antikischen Ideal, der hier schon vollzogen ist. Man vergleiche die mächtigen Verhältnisse, den breiten, fast männlich herben Kopftypus, die komplizirte Tracht, die Bewegtheit der Madonna mit der jungfräulichen Zartheit, dem schmalen zugespitzten Gesichtsoval, der einfachen Gewandung, der ruhigen Haltung in Vorderansicht der Maria in Brügge, das ausgreifende Lebendige in der Bewegung des Christkindes mit dessen träumerischem Gebaren in dem Steinbild. Wenn man die gemalte Madonna in Stein meisseln würde, könnte wohl Niemand daran zweifeln, dass die Marmorgruppe früher ist. Mit Bewusstsein ist ein neues Ideal aufgestellt, doch bleibt wenigstens in Einem: in dem Motiv der Gewandfalte, in die das Kind tritt, die Beziehung zum älteren Werke gewahrt. Die höhere Harmonie und Schönheitswirkung des Brügger Gebildes spricht nicht für dessen frühere Entstehung, sondern für das Gegentheil, denn jene Harmonie bleibt ein Zeichen eben gerade der früheren Werke, sie macht dem Streben nach machtvoller Erhabenheit, wie sie zuerst in der Madonna von Manchester erscheint, Platz. Auch diese Jünglinge gehören nicht mehr in die Nähe des

Giovannino und Dionysos, sondern stehen im Anfang der neu eingeschlagenen Bahn — man vergleiche das lange Haar im Nacken mit dem David —, die zu den Ignudi der Sixtinischen Decke führen sollte, wie, beiläufig gesagt, auch das Felsenterrain nicht mehr die weicheren Formen der vorhergehenden Zeit (Bacchus, Pietà, Madonna von Brügge, auch Eros), sondern die scharfkantig und flächig gebrochenen der Davidbasis zeigt.

Aber freilich: der Maler, der nun erst anfängt sich zu bethätigen, hat noch nicht die gleiche Meisterschaft wie der Bildhauer.

III

Der David in Florenz

Die Geschichte des „Giganten" ist uns im Wesentlichen aus Dokumenten (bei Gaye: II, S. 454, 462, 463, 464, 466; Milanesi: Contratti S. 620 und Anmerk. zu Vasari) bekannt, dazu treten ergänzend einige Angaben Vasaris, Condivis, Luca Landuccis (Diarium: Ms. Marucellianus 4^0 C. 26. Original im Staatsarchiv zu Siena) und Pietro di Marco Parentis (Ms. Storie Fiorentine. Magliabecchiana). In der Domopera befand sich ein grosser, aber durch Feuchtigkeit mürbe gewordener Marmorblock, der, für die Gestalt eines von Agostino di Duccio (nicht Simone da Fiesole, wie Vasari will) zu gestaltenden David bestimmt, von Bartolommeo di Pietro genannt Baccellino, der die Figur in Carrara anlegen sollte, verhauen worden war. Zwischen den Beinen war sie durchlöchert (Vasari) und der Stein so zugerichtet, dass man ihn ganz aufgegeben hatte. Am 2. Juli 1501 fassten die Operaj den Beschluss, den Block aufrichten und auf die Möglichkeit der Vollendung prüfen zu lassen. Nach Vasari hätte die von Freunden erhaltene Nachricht von dieser Absicht Michelangelo veranlasst, nach Florenz zu kommen (der zur Zeit des Abschlusses des Piccolominikontraktes am 19. Juni aber bereits in Florenz gewesen sein muss), nach Condivi hätte er sich damals in der Heimath befunden. Piero Soderinis Gedanke wäre es gewesen, Lionardo mit der Arbeit zu betrauen, sagt Vasari; Condivi erwähnt dies nicht, bemerkt vielmehr, Andrea Sansovino habe darum gebeten, ihm den Block zum Geschenk zu machen. Ehe dies geschah, hätten die Operaj zu Michelangelo geschickt und Dieser hätte es sich zugetraut, noch etwas Gutes aus dem Stein zu machen. Daraufhin wurde am 16. August 1501 der Kontrakt mit ihm abgeschlossen, nach welchem er sich verpflichtet, die „Gigant" genannte Figur in zwei Jahren auszuführen und zu vollenden, mit dem monatlichen Salär von 6 Goldgulden. Ist das Werk vollendet, soll entschieden werden, ob er einen noch höheren Preis erhalte.

Was ihm für die Arbeit nöthig ist, liefert die Opera. Am 13. September begann er „firmiter et fortiter“ die Statue, nachdem er schon vorher mit einem oder zwei Meisselhieben einen Knoten (quoddam nodum), den die Figur an der Brust hatte, weggehauen.

Am 14. Oktober liess er sich eine „turata“ in der Domopera einrichten und arbeitete dort, ohne gesehen zu werden, unablässig. Am 25. und 28. Februar 1502 wird auf sein Verlangen der Preis der Statue auf 400 Golddukaten erhöht. Damals ist sie schon halb fertig. Die Vollendungsfrist wird auf zwei Jahre vom Datum an festgesetzt. Am 25. Januar 1504, da das Werk fast beendet ist, beruft man eine Kommission von Künstlern, um über den Ort der Aufstellung zu berathen.

In der Sitzung ergreift zuerst der Herold der Stadt, Francesco di Lorenzo Filareti, das Wort. Er schlägt zwei Möglichkeiten vor: entweder solle die Statue an Stelle der Judith von Donatello kommen — die Judith als „todbringendes Zeichen“ gehöre nicht dahin, es sei nicht gut, dass eine Frau einen Mann tödte, und ein böses Omen, denn seit sie aufgestellt, habe man Unglück im Kriege mit Pisa! — oder an Stelle des alten David in die Mitte des Hofes im Palazzo vecchio. Der Zimmermeister Francesco Monciatto ist dafür, dass sie an den ursprünglich für sie bestimmten Platz, irgendwo an die Aussenseite des Domes gebracht werde, oder auch in den Palazzo, was ein neuer Gedanke sei. Cosimo Rosselli hatte anfangs gemeint, sie rechts auf die Treppe vor dem Dome zu setzen, doch sei er einverstanden mit dem Palaste. Botticelli ist der Meinung Cosimos: vor der Kirche und als Gegenstück einer Judith, oder in die Loggia dei Signori, aber besser vor dem Dome. Auch Giuliano da San Gallo war zuerst für den Dom, da er aber inzwischen die Mürbigkeit des Marmors kennen gelernt und die Gefahr, ihn der Witterung auszusetzen, schlägt auch er die Loggia vor: in der Mitte, entweder so, dass man um die Statue herumgehen könne, oder vor eine Nische an der Wand. Der Goldschmied Andrea il Riccio ist der Meinung des Herolds: also an Stelle der Judith, „so dass die Spaziergänger hingehen, sie zu sehen und nicht die Figur komme, uns zu sehen“. Lorenzo della Golpaja, Urheber des berühmten Planisferio, der Maler Biagio Tucci, der Intagliator und Architekt Bernardo della Cecca und Lionardo da Vinci akzeptiren Giuliano da San Gallos Meinung: in der Loggia, und zwar ist Lionardo für die Anbringung vor der Wand, damit sie nicht den Ceremonieen im Wege sei. Der Juwelier Salvestro del Lavacchio meint, wie Filippino Lippi, Michelangelo würde am besten selbst den Platz wissen, und hält die Aufstellung beim Palazzo für die richtigste. Der Sticker Gallieno di Mariano und David Ghirlandajo schlagen vor, den Löwen auf dem Platze fortzunehmen und an seine Stelle

den David zu setzen. Antonio da San Gallo wäre hierfür, fürchtet aber die Feuchtigkeit und erklärt sich daher für die Loggia. Ebenso Giovanni delle Corniuole, der Goldschmied Gasparre Baldini und der Maler Pier di Cosimo. Der Goldschmied Michelangelo Bandinelli möchte die Mitte in der Sala del Consiglio in Vorschlag bringen, Giovanni Cellini ist für den Hof des Palastes. Die Übrigen schliessen sich der einen oder der anderen Meinung an. Zum Schluss fasst der zweite Herold Alles zusammen und stellt als Ansicht der Mehrzahl die Aufstellung der Statue in der Loggia, und zwar in dem Bogen zunächst dem Palazzo della Signoria fest. Das Weitere wird einer Konferenz mit den Signori überlassen.

Diese entschied dann anders, im Sinne nämlich der Aufstellung vor dem Palazzo della Signoria. Wollen wir Borghini (Riposo S. 164) glauben, so entsprach dies nicht Michelangelos Wünschen, die leider in dem Protokoll der Sitzung nicht angegeben werden (es sieht aus, als hätte man ihn selbst noch nicht befragt oder vertrat Giuliano da San Gallo seine Meinung?): „so — nämlich dass der Block nicht ausreichte — ging es Michelangelo bei den Schultern seines David; daher machte er ihn mit der Absicht, ihn in eine Nische zu bringen, damit man den Mangel an den Schultern nicht sähe. Aber dann wurde er zu seiner geringen Befriedigung dorthin gebracht, wo man ihn heute sieht.“

Am 1. April erging an Michelangelo und Simone del Pollajuolo, gen. il Cronaca, die Aufforderung zur Überführung der Statue aus der Werkstatt auf die Piazza. Am 30. April wird den Operaj des Domes befohlen, Cronaca, Antonio da San Gallo, Baccio d'Agnolo und Bernardo della Cecca alle nöthige Hilfe beim Transport zu gewähren. Es wird (nach Vasari von Giuliano und Antonio) ein Holzgerüst gemacht, das mit der schwebend an Stricken in ihm aufgehängten Statue nach der Piazza gezogen wurde. Der Transport dauerte vom 14. bis zum 18. Mai. Am 28. Mai wird bestimmt, dass Donatellos Judith vor dem Palast entfernt und an ihrer Stelle der Gigant errichtet werde. Dies ist am 8. Juni geschehen. Am 11. übernehmen Cronaca und Antonio da San Gallo den Auftrag auf die Anfertigung der Basis. Am 8. September ist die ganze Arbeit vollendet. Es wird erzählt, dass junge Leute, als die Statue transportirt und errichtet wurde, Steine gegen sie warfen, wie es scheint, ohne sie zu verletzen.

Eine Verletzung aber erfuhr sie gelegentlich der Vertreibung der Medici am 26. April 1527. Eine aus dem Palazzo herabgeworfene Bank schlug den linken Arm ab, der in drei Stücke zerbrach. Diese wurden von Francesco Salviati und Vasari in das Haus von Salviatis Vater gebracht. Von dort erhielt sie dann später

der Herzog Cosimo und liess sie wieder ansetzen (Vasari: Vita di Salviati VII, S. 8).

Im Jahre 1873 endlich wurde der Koloss, um ihn den Witterungsunbilden zu entziehen, in die Akademie gebracht.

Die für die ästhetische Beurtheilung wichtige Frage ist: wie weit war der Block behauen, als Michelangelo ihn übernahm? Bestimmtes wird sich hierauf nie antworten lassen, aber es muss doch stärker, als bisher geschehen, betont werden, dass eine Figur angefangen war und als David in dem einen Dokument bezeichnet wird. Michelangelo übernimmt also den Vorwurf. Es heisst auch, dass er einen Knoten von der Brust zunächst habe entfernen müssen, und Vasari weiss von ungeschickt durchlöcherten Beinen zu berichten. Auch der Umstand, dass man den Block nicht mehr für verwerthbar hielt und aufgegeben hatte, spricht dafür, daß er schon bis zu einem gewissen Grade bearbeitet war. Gottschewski schliesst neuerdings aus der „ungeheuerlichen seitlichen Verschiebung des Schwerpunktes der Gestalt, dass der grosse Fehler in dem Mangel an Material auf der rechten Seite des Blockes, vom Beschauer aus gesehen, gelegen haben müsse“ (Kunstchronik 24. April 1908).

Eine im Groben angedeutete Gestalt also war da, und der Künstler hatte mit ihr sich abzufinden. Fragt man sich, was er zu übernehmen hatte, so kommt wohl am ersten die Haltung des Unterkörpers in Betracht, die befremdende, den harmonischen Eindruck der Geschlossenheit störende weite Absperrung des linken Beines von dem rechten Standbeine. Hatte der ältere Künstler, dem für seinen David die Donatello'schen Figuren vorschweben mussten, eine Stellung etwa wie die der Bronzestatue Donatellos geplant und wurde es nun Michelangelos Aufgabe, durch geistreiche Deutung den verfehlten Gedanken zu verbessern? Die Vasari'sche Bemerkung: durchlöchert an den Beinen, so unbestimmt sie ist, könnte auf eine solche Vermuthung führen.

Sicherheit hierüber wäre nur erhaltenen Studien zu verdanken. Und solche sind nach der allgemeinen Ansicht vorhanden. Von Zeichnungen hat man folgende auf den David bezogen:

I. Florenz: Uffizien 18734. Thode 234. Ein linker Vorderarm, nach Ferri und Jacobsen (Rivista d'arte II, 36, Abb. in: Neu entdeckte Michelangelo-Zeichnungen Taf. XXII) eine flüchtige erste Skizze für den David, bei dem dieser Arm aber freilich der rechte ist.

II. Oxford: Nr. 5. Thode 389. Ber. 1547. Zeichnung einer Brust mit linkem Arm. Hat, wie auch Berenson bemerkt, nichts mit dem David zu thun.

III. Paris: Louvre Nr. 110. Thode 461. Ber. 1579. Eine männliche nackte Gestalt, Körper und Kopf etwas nach links

gewandt, nach unten schauend, rechter Arm gesenkt, an den rechten Oberschenkel gelegt, den linken nach unten ausgestreckt. Linkes Bein Standbein, rechtes etwas vorgesetzt. Eine kräftige Männergestalt, kein Jüngling. Berenson meint: Studie für einen David. Mit unserer Statue hat sie nichts zu thun. Ob überhaupt mit einem David, ist sehr zweifelhaft.

IV. Paris: Louvre Nr. 123. Thode 474. Ber. 1585. Phot. Br. 49. Neben der Federskizze für den Bronzedavid ist ein gesenkter rechter Arm skizzirt, der eine Studie für den rechten Arm des David sein dürfte, wenn auch die angedeutete Schulter nicht so gesenkt ist, wie bei der Statue.

V. Windsor: Nr. 9. Thode 532. Ber. 1607. Etwas nach rechts gewandte männliche Figur, Kopf im Profil, der rechte Arm hinter dem Rücken, der linke gesenkt. Erinnert nach Berenson an den David. Direkt aber hat die Studie nichts mit der Statue zu thun, sondern mit den Sklaven des Juliusgrabes.

In Betracht kommt also nur die Armstudie Nr. IV im Louvre. — Eine Federzeichnung von Raphael nach dem von hinten gesehenen David befindet sich in London (Phot. Br. 79), eine andere von Lionardo in Windsor, eine dritte von Bandinelli (231, 704), nach Jacobsen in den Uffizien (Rep. für Kunstw. 1878, XXI, S. 266, Nr. 20.).

Von Modellen werden folgende als Vorstudien betrachtet:

VI. Florenz: Casa Buonarroti. In Wachs. Jüngling, linkes Standbein, rechtes etwas vorgestellt. Oberkörper etwas nach links gewandt, Kopf stark nach rechts, Arme fehlen. Thode 589. Abbildung im Bode-Bruckmann'schen Werk Tafel 512. Knapp S. 10. Die Haltung ist von der des David durchaus verschieden. Nur im Kopf ist Verwandschaft zu finden, der Blick aber ist nach oben gerichtet. Die Beinstellung erinnert an die Zeichnung III im Louvre, doch ist das Motiv des Oberkörpers ganz anders. — Da auch im Gesammten das Motiv der Figur nicht im Hinblick auf die Form des Blockes der Statue erfunden ist, kann ich dies Modell nicht für eine Studie zu derselben halten. Vielmehr dürfte an eine solche für einen der Sklaven am Juliusdenkmal zu denken sein. Schubring und Knapp fassten das Wachsmodell als eine unter Lionardos Einfluss für den Bronzedavid entstandene Studie auf (Frankfurter Zeitung, 19. Oktober 1906, Nr. 289), was ich in keiner Weise begründet finde.

VII. Florenz: Casa Buonarroti. Thonmodell. Thode 581. Die Stellung in der That dem David sehr ähnlich, nur im Gegensinne, das linke Bein Standbein, der linke Arm gesenkt, genau in der Haltung des rechten der Statue. Das Spielbein aber nicht

so weit abgesperrt, etwas zurückgestellt und nur mit der Fussspitze den Boden berührend. Der Kopf halb en face, etwas gesenkt und von schmerzlichem Ausdruck. Lässigkeit, nicht Spannkraft in der Haltung. Der rechte Arm fehlt. Abb. bei Bode-Bruckmann Taf. 512. Knapp S. 10. Auffallend ist erstens die Gestaltung im Gegensinne, zweitens der unverkennbare Schmerz in Haltung und Ausdruck des Kopfes, der die Deutung auf einen David geradezu ausschliesst. Also künstlerisch wohl eine nahe Beziehung zum David, aber keine Vorstudie für ihn. — Nun befindet sich eine bisher gar nicht beachtete, unzweifelhaft echte Federzeichnung (nicht ausgestellt) im Louvre (Nr. 846, Thode 506), welche eine mit dem Modell übereinstimmende Gestalt zeigt: der rechte Arm ist hier vor die Brust gelegt. Zwei Skizzen daneben beziehen sich auf dieselbe Figur. Die eine zeigt sie (ohne rechten Arm, wie das Modell) ganz von links, die andere schräg von hinten gesehen: hier ist der rechte Arm nach vorne gestreckt. Diese verschiedene Haltung des rechten Armes könnte stutzig machen und den Gedanken nahelegen, es handle sich um Interpretationen des Michelangelo'schen Modells durch einen anderen Künstler, doch kann ich an der Autorschaft Michelangelos bei dieser, der Zeit der Bronzedavidstudie im Louvre angehörigen Zeichnung nicht zweifeln. — Hier steht uns also aus der Zeit des David das sehr bedeutende Modell einer anderen nicht zur Ausführung gelangten Statue vor Augen.

VIII. London: South Kensington Museum (1854, Nr. 4106). Kleines Wachsmodell eines gespreizt dastehenden David, der sich nach links wendet und den Kopf im Profil nach links dreht. Hinter dem rechten Bein liegt der Kopf Goliaths. Die Arme sind abgebrochen. Eine feine, zierliche Arbeit, die aber in nichts die Hand Michelangelos verräth und auch nichts mit dem Marmordavid zu thun hat.

IX. London: South Kensington Museum (1854, Nr. 4109). Wachsmodell eines rechten Armes, der dem des David ähnlich ist. Die Bewegung des Unterarms ist etwas verschieden. Zu schwächlich und unbedeutend für Michelangelo.

X. London: South Kensington Museum (1854, Nr. 4111). Wachsmodell, anatomische Studie eines weitausschreitenden linken Beines, ähnlich dem des David, nur noch weiter ausgreifend. Nicht von Michelangelo, von derselben Hand wie IX.

XI. London: South Kensington Museum (1854, Nr. 4112). Wachs. Anatomische Studie, rechtes Bein des David. Von derselben Hand, wie die vorigen. Alle drei sind, anknüpfend an den David, gemachte Studien.

Hierzu kommt nun noch die schöne kleine Bronze der Sammlung Thiers im Louvre, die Thiers 1864 auf der Vente Piot kaufte. Beide Besitzer hielten sie für den Bronzeguß eines Modelles für die Statue (Catalogue 1864, p. 8). In der That finden sich einige Verschiedenheiten. Die Verhältnisse sind etwas anders, der Kopf ist kleiner. Nicht Zorn und Anspannung, sondern ein anmuthigeres Gefühl ist im Haupt, das etwas mehr nach hinten gesenkt ist, gegeben. Die Haare hängen nicht so tief in den Nacken und schiessen nicht so spitz über der Stirne vor, das Band am Rücken fehlt. Alle diese Abweichungen weisen darauf hin, dass die Bronze eine freie Nachbildung ist, nicht eine Studie. Sicher lag in Michelangelos Konzeption von vornherein die trotzige Kraft, da diese durch das gesammte Motiv bedingt war.

Eine Bronzestatuette in Berlin ist eine freie Wiederholung im Gegensinne aus dem XVII. Jahrhundert (Beschr. der Bildw. der christl. Epochen II. Die ital. Bronzen Taf. IX, 404).

Das Ergebniss dieser Untersuchungen ist: nur eine einzige Studie zum David: die Zeichnung des rechten Armes auf dem Blatt mit der Skizze für den Bronzedavid im Louvre ist erhalten. Ein interessanter Nachklang des Marmordavid aber wird uns in einem Thonmodell der Casa Buonarroti bekannt, welches die für ihn angestellten Studien im Sinne eines geschlosseneren Motives der Körperhaltung verwerthet und den dräuenden Knaben in einen schmerzlich bewegten Jüngling verwandelt. —

Mit welcher Kunst die Statue aus dem Blocke gestaltet war, bezeugt Vasari, indem er bemerkt, die ersten Meisselhiebe des alten Meisters seien noch dort, wo die Begrenzung des Blockes, zu gewahren. Condivi seinerseits sagt, „die alte Rinde des Marmors sei noch oben am Kopf und am Postament zu sehen“. Dies ist heute nicht mehr der Fall. Die Statue wurde einige Jahre vor 1746 von Neuem polirt, wobei sich jene Eigenthümlichkeiten verloren (Manni: Annotazioni zu Condivi. Ausg. 1746, S. 83).

Dass die Statue nicht ohne Kenntniss der Kolosse des Montecavallo entstanden sei, wurde von Guillaume und Springer hervorgehoben, und dass Eindrücke von Donatellos Georg die Gestaltung des Kopfes beeinflusst, blieb wohl Keinem verborgen, der sich mit ihr beschäftigt. Verschiedenartig aber wurde das Motiv ihrer Bewegung aufgefasst, ein Beweis dafür, dass in ihr der Künstler nicht volle Deutlichkeit erreicht hat. Ersichtlich ist, dass es sich um die Zeit vor, nicht nach dem Kampfe handelt; wie aber ist die Haltung der Hände und der Schleuder gedacht? Man würde die Schleuder unmittelbar vor dem Wurf, am Riemenende erfasst, in der Rechten erwarten, dem ist aber nicht so. Heath Wilson und Springer meinen, die rechte Hand fasse den Stein und die linke halte die

Schlinge, die bereit ist, den Stein zu empfangen und in die rechte Hand überzugehen. Henke sagt, David sei noch lange nicht in der Position, denn um den Stein in die Schleuder zu legen und ihre beiden Enden in die rechte Hand zu nehmen, müsse er sich erst die ganze Schleuder mit der Linken über den Kopf heben. Dagegen sei die ganze übrige Pose eine ziemlich direkt vorbereitende Aktion zum Werfen. Er wiege sich prüfend auf der rechten Hüfte vor und zurück, und indem er den Oberkörper und rechten Arm möglichst weit über den aufgesetzten rechten Fuss hinüber nach rechts vorschiebe, gewinne er zugleich den freien Raum für die Rechte, um die Schleuder erst einige Male im Kreise herumschwingen zu können, ohne an dem Standbein mit derselben anzustreifen. Hasse findet, er wiege gleichsam die Schleuder in seinen Händen, während er den Feind, die schmale Seite ihm zugewandt, beobachte. Damit sei die Stellung geschaffen, um die Kraft abzumessen, welche nöthig ist, dass der Stein sein Ziel erreiche. Es sei genau die Stellung wie beim Schlagballspiel, wenn der Spieler den Ball an das Schlagbrett legt, um im nächsten Augenblick mit gehöriger Kraft den Schlag zu führen. Wölfflin sieht das schmalere Ende des Riemens (auch den Stein?) in der Rechten, während die Linke nur das andere zusammengeknäuelte Ende halte. Hier müsse man auf den Gedanken kommen, es sei nur das Zurechtmachen der Schleuder, während er doch durchaus in zuwartender Haltung zu verharren scheine. Also ein Widerspruch! Symonds, mit dem E. Petersen (Zeitschr. f. bild. K. N. F. XVII, S. 181, 1906) übereinstimmt, sagt: in der Rechten das Holz, an welchem der Schleuderriemen hängt, Schlinge mit Stein in der Linken. Im nächsten Augenblick wird die rechte Hand den Riemen ausziehen und den Stein schleudern.

Dass die linke Hand keinen Stein hält, scheint mir schon aus der Fingerstellung deutlich ersichtlich; es ist das eine Ende des Riemens. Das andere Ende mit dem, den Stein in sich bergenden Beutel befindet sich ebenso ersichtlich in der Rechten. Dürfte man annehmen, dass Michelangelo, der selbst (für Kraftanstrengungen) linkshändig war, auch der Linken Davids die entscheidende Kraft beigemessen, so wäre Alles erklärt. Die drohend zuwartende Stellung könnte in jedem Augenblick in die Aktion des Werfens übergehen. Aber diese Annahme wäre doch zu kühn. Wir können uns also die nächste Handlung nur so denken, dass er den Beutel aus der rechten Hand fallen lassen, dann, mit ihr über die Brust fahrend, das Ende des Riemens der Linken entreissen und, die Schleuder über dem Kopfe wirbelnd, den Stein entsenden werde. Dieser ganze Vorgang kann Sache eines Augenblickes sein.

Der Widerspruch zwischen den kolossalen Verhältnissen und

den knabenhaften, oder, wie Wölfflin betont, jünglinghaften Formen eines noch nicht ausgewachsenen Körpers hat sich den meisten Beurtheilern aufgedrängt, besonders auch das nicht Zusammengehörige des unreifen Unterkörpers und des breit ausgebildeten Oberkörpers. Klaczko ruft aus: diese Kinderfigur 18 Fuss hoch — wie muss der Goliath gewesen sein?

Wölfflin spricht von dem Wirklichkeitssinn Michelangelos, der es wagte, „ein so ungeschlachtes Modell eines Kerls in den Flegeljahren", in denen die Gliedmaassen mit den ungeheuren Händen und Füssen nicht zusammenzugehören scheinen, ins Kolossale zu vergrössern. „Dazu die unangenehme Bewegung, hart und eckig, und das abscheuliche Dreieck zwischen den Beinen. An die schöne Linie ist nirgends eine Konzession gemacht. Die Figur zeigt eine Wiedergabe der Natur, die bei diesem Maassstab ans Wunderbare grenzt, sie ist erstaunlich in jedem Detail und immer wieder überraschend durch die Schnellkraft des Leibes im Ganzen, allein — offen gestanden — sie ist grundhäßlich." Ich theile diese Ansicht als die extremste, die geäussert worden, mit.

Wie weit, bezüglich des Problems der Form, die Meinungen aus einander gehen können, zeigt sich auch hier. Wölfflin sagt, die Figur sei durchaus flächenmässig gearbeitet und sei daher nicht für den Anblick von allen Seiten, was in den Vorschlägen der Künstlerkonferenz 1504 zur Geltung gekommen — Justi betont die freie Wirkung von allen Seiten und nennt sie daher eine reine Freiskulptur!

Bezüglich der Wahl des Stoffes und des Motivs für die Statue meinte jüngst H. Brockhaus (Kunstchronik 24. April 1908), Savonarolas Bezeichnung des David als des vollkommenen Christen „schön von Ansehen und stark von Hand", der zu den „Doppelrechtsern" gehöre, welche die Rechte und die Linke gleichgut gebrauchen, sei dafür ausschlaggebend gewesen. Diese Meinung wird wohl durch die Thatsachen widerlegt, dass schon der angefangene Block einen David darstellte und dass durch seine Form die Haltung der Arme und damit das Motiv bestimmt ward.

Zum Schluss möge Varchi (Leichenrede) seiner Bewunderung Ausdruck geben: „Wenn nun auch der häufige Anblick verursacht, dass wir daraus kein so grosses Wunder machen, so ist das doch nicht darum, als wäre es nicht das schönste und erstaunlichste Werk, das gemacht worden ist, ich sage nicht bisher, sondern das überhaupt in der Bildhauerei geschaffen werden kann. Es habe Rom seinen Marforio, es behalte Rom seinen Tiber, es rühme sich Rom oder Griechenland seines Apoll, seines Laokoon, seines Nils vom Belvedere, es feiere sich wegen seiner Giganten von Monte Cavallo, es achte sich für schön und nenne sich reich, es halte

sich für glücklich und preise sich selig ob seiner Bogen, seiner Trajanssäule, seiner Statuen und seiner Kolosse, es nehme endlich alle seine Skulpturen und lasse uns unseren David, und Rom wird grössere Ursache haben, Florenz zu beneiden, als Florenz gegen Rom Neid zu hegen; der Arno wird gegen den Tiber, seinen Bruder, im Hinblick auf den Ruhm dieser Künstler um so grösser sein, als er kleiner ist im Hinblick auf seine Fluthen" (Übers. von Albert Ilg in der Condiviausgabe. Quellenschriften für Kunstgeschichte VI, S. 117 f.)

IV

Der verschollene Bronzedavid

Auch über die Geschichte dieses Werkes, von dem Vasari in der I. und II. Auflage sagt: „ein für Piero Soderini gefertigter sehr schöner David in Bronze, der nach Frankreich geschickt wurde", den Condivi als lebensgross und mit dem Goliath unter sich bezeichnet und von dem Varchi in der Leichenrede behauptet: „eine lebensgrosse Statue, weniger eine Nachahmung, als eine Wettarbeit gegen jenen, der, von der Hand des Donatello, im Palast der Signoria steht", sind wir durch Dokumente näher unterrichtet (Gaye II, 52, 55, 58, 59, 60, 61, 77, 101, 102, 105, 106, 108 f. Milanesi: Prosp. cron. 346, 353. Contratti 624).

Am 22. Juni 1501 drückt Pierre de Rohan, Maréchal de Gié, Herzog von Nemours, durch die florentinischen Gesandten in Lyon der Signoria den Wunsch aus, eine Statue des David „wie jene, die in dem Hofe der Signoria sich befindet", also wie Donatellos Bronzefigur, zu erhalten. Man ist bereit, dieser Bitte zu willfahren, um den Marschall zu verpflichten, und schliesst am 12. August 1502 den Kontrakt mit Michelangelo, nach welchem Dieser sich verpflichtet, gegen einen Preis, der nach Vollendung durch zwei Vertrauensmänner festzustellen ist, eine Bronzestatue von $2^1/_4$ Ellen Höhe im Verlauf von sechs Monaten anzufertigen. Das Material wird ihm geliefert und eine Anzahlung von 50 Goldgulden gemacht. Am 14. Dezember drückt Rohan sein Verlangen aus, das Werk zu erhalten. Die Signoria antwortet am 31. Dezember, der Termin der Vollendung sei nicht zu bestimmen. Am 13. Januar 1503 mahnen die Gesandten schon wieder und erhalten am 28. Januar die Versicherung, die Angelegenheit werde nicht vergessen. Am 29. April erhält der Künstler eine Zahlung von 20 Goldgulden a conto und wird offenbar zur Arbeit gedrängt. Nach Paris wird am 30. April gemeldet, der Marschall werde die Statue bald erhalten, falls Michelangelo sein Versprechen erfülle. Am 19. Juni bestimmt Rohan, die

Figur solle über Livorno gesandt werden. Hierauf am 19. Juli die Antwort: man sporne Michelangelo, aber so rasch gehe es bei Dessen Art nicht. Von Neuem mahnt Rohan am 25. August. Wiederum erhält der Meister eine a conto-Zahlung von 20 Goldgulden. Da er aber noch immer nicht fertig wird, drängt Rohan am 23. Februar 1504 und dann wieder am 1. April. Er sollte nicht in den ersehnten Besitz des Werkes gelangen. Als die Kunde von seiner Entlassung nach Florenz kommt, beschliesst man auf einen Brief Fr. Pandolfinis hin, die Statue seinem Nachfolger Florimond Robertet zu schenken. Inzwischen ist Michelangelo nach Rom berufen worden. Jahre vergehen. Am 30. Juni 1508 wird der David von Frankreich aus erbeten. Derselbe sei noch unvollendet, schreibt Soderini, man müsse den Künstler abwarten. Am 24. August heisst es, man erwarte ihn zu Allerheiligen in Florenz. Dann aber lässt man die Statue in den Monaten September und Oktober von Benedetto da Rovezzano fertig machen. Am 24. September dringt Robertet auf die Absendung. Am 6. November ist die Bronze verpackt und Ende November über Livorno versandt worden. Am 3. Januar 1509 erhält Michelangelo für sich und Benedetto da Rovezzano 10 Goldgulden. Auf die Klage der Gesandten, dass die Statue kein Postament habe, erwidert Soderini am 4. Januar 1509, davon sei nie die Rede gewesen; übrigens wird sie an Bedeutung über die Bronzestatue Julius' II. gestellt. Am 3. Februar wird beschlossen, von dem Postament abzusehen.

Über die Schicksale des Werkes in Frankreich hat, nachdem Frédéric Reiset (Un bronze de Michel Ange. Im Athenaeum français 1853. Auszug in der Gaz. d. b. a. II. sér. XIII, p. 242) die frühere Geschichte behandelt hatte, de Montaiglon nähere Angaben gebracht. (Bulletin des Antiquaires de France 1874, p. 87. Gaz. d. b. a. 1876, 242.) Es kam in das Schloss Bury bei Blois, wo es in der Mitte des Hofes auf einer Säule aufgestellt ward. Ganz klein ist es auf der Abbildung bei Ducerceau: Excellents bâtiments de France 1579, zu sehen. Im Inventar 1532 (von der Frau des Robertet?) werden Verse, die angeblich Michelangelo selbst auf die Basis gesetzt, in einer Übersetzung von Ronsard mitgeteilt (Mémoires des Antiquaires de France 1868, p. 58):

Moy, David, en moins de trois pas
Que je fis devant tout le monde,
Je mis Goliath au trépas
D'un seul juste coup de ma fronde.

Erwähnt wird das Werk in des Jodocus Sincerus Itinerarium Galliae 1616 und in des Sieur de Verdier Guide en France 1655. Doch zeigt die Ansicht von Bury von Silvestre 1654 an Stelle der

Statue eine Fontaine. Und schon 1650 sagt Henri Chesneau in seiner Description de Bury in Versen:

Autrefois dans cet endroit même
Il y avait un beau David,
Mais tout-à-coup l'on le ravit
A cause de son prix extresme
Et emportat-on ce grand Roy
Dans le château de Villeroy
Où l'on en fait un si grand compte
Que chaque sculpteur va disant
Qu'il vaut sa grosseur d'or pesant
Tant il est d'une heureuse fonte.

Also gegen die Mitte des XVII. Jahrhunderts ward die Bronze nach Schloss Villeroy bei Mennecy (Seine-et-Marne) gebracht. Was später aus ihr geworden, ist unbekannt: sie ist verschollen.

Den entscheidenden Hinweis auf Michelangelos Konzeption dieses David gab Reiset 1853, der eine Zeichnung im Louvre auf sie bezog (Nr. 123. Thode 474. Ber. 1585. Phot. Br. 49). Sie stellt David nach links gewandt, das rechte Bein hoch auf Goliaths Kopf aufgestemmt, nach links schauend dar. Die Rechte ruht auf dem rechten Oberschenkel, die Linke (mit der Schleuder?) ist gegen die linke Hüfte gestemmt. Von des Meisters Hand geschrieben liest man (neben der früher erwähnten rechten Armstudie für den Marmordavid): Davicte colla fromba e io choll Archo, Michelagniol (vgl. Frey: Dicht. 302). Die Zeichnung gehörte einst Mariette (Observ. 70). Bei einer anderen Zeichnung (Oxford 42 verso. Thode 427), die einen Jüngling darstellt, welcher das linke Bein erhoben auf einen nicht angegebenen Gegenstand stellt, die Linke in die Seite stützt und die Rechte auf das linke Knie legt, habe ich einen Augenblick an die Möglichkeit gedacht, sie könne auch eine Studie für den David sein, doch macht nähere Betrachtung es wahrscheinlich, dass sie für einen Sieger bestimmt war.

Bayersdorfer meinte in dem Thonmodell der Casa Buonarroti (s. oben Exkurs über den Marmordavid Nr. VII) einen anderen Entwurf für den Bronzedavid zu erkennen, Springer einen solchen in dem kleinen Wachsmodell des South Kensington Museums (s. oben Nr. VIII), und Courajod zog eine damals bei Karl von Pulszky in Budapest, jetzt im Louvre befindliche kleine Bronze herbei und machte zugleich auf eine im Jardin du Luxembourg hoch auf einer Säule aufgestellte Steinfigur aufmerksam, die eine Nachbildung der Statue von Bury sei (Gazette archéologique 1885. Le David de bronze du chateau de Bury. Vgl. auch Kunstchronik 1886, XXI, 444). Eine andere Bronzestatuette im Museum von Amsterdam wurde dann von A. Pit als Guss nach einem Modell für die Statue

geltend gemacht (Revue de l'art ancien et moderne 1897, S. 78 und 455. In vier Ansichten jüngst in den Photographischen Publikationen veröffentlicht). Berenson endlich zitirt eine kleine Bronze in der Sammlung Julius Wernher in London.

In welchem Verhältniss stehen die genannten Werke zu einander?

Der Typus des David als jugendlicher Held nach dem Siege, das Haupt des Goliath zu seinen Füssen, war von Donatello in drei Statuen: am Campanile, in der Casa Martelli und im Bargello geschaffen worden. Die eindrucksvollste und feinst bewegte war die letztgenannte, welche die Linke in die Hüfte gestemmt, in der Rechten das gesenkte Schwert und den einen Fuss auf das Riesenhaupt gestellt zeigt. Andrea del Verrocchio in seiner Bronze knüpfte an ihn an, insofern auch er den eingestemmten Arm und das Schwert brachte, doch stellte er das Spielbein statt auf den Kopf hinter diesem auf die Erde — ähnlich, aber in gespreizter Stellung, zeigt ihn Antonio Pollajuolo in einem Bild der Berliner Gallerie (man vergleiche auch des Meisters Statuette im Museum zu Neapel. Abb. im Museum X, 91). Die als Statue gedachte, auf einem Pfeiler stehende Figur, die Domenico Ghirlandajo an der Wand über der Sassettikapelle in S. Trinità al fresco malte, ist als Wappenhalter der Sassetti verwerthet. Sie stützt die Linke auf einen Schild und hält in der gesenkten Rechten die Schleuder. Goliaths Kopf liegt neben den Füssen.

Vergleichen wir die auf Michelangelos Bronze bezogene Zeichnung, Modelle und Bronzen, so können wir allgemein zwei Gruppen unterscheiden; das Kennzeichen der einen ist der aufgestützte Fuss, das der anderen die Anordnung des Hauptes neben und zwischen den Füssen.

Erste Gruppe. Die Statue mit aufgestütztem Fuss.

1. Die Zeichnung im Louvre. Nur in dem Motiv eben des Fusses und in der hier aber tieferen Anstemmung des linken Armes zeigt sich eine allgemeine Anlehnung an Donatello. Die ganze Stellung ist anders. Aus einem trotzig kraftvollen Nacherleben des siegreichen Kampfes ergiebt sie sich im Gegensatz zu Donatellos Konzeption eines fast träumerischen Sinnens. Der Oberkörper ist zurückgelehnt, das rechte gekrümmte Bein, stark vortretend, hat etwas Drohendes, ja Angreifendes, die gesenkte Rechte scheint jeden Augenblick wieder zum Angriff übergehen zu wollen. Die Figur wirkt wie eine Herausforderung an die ihres Führers beraubten Philister: kommt nur heran! — Das viel zu weit Ausladende des hoch aufgestellten Beines wäre an einer Statue schwer denkbar. So hat sie Michelangelo nicht ausführen können.

2. Die Bronze in Amsterdam. Hier ist die Figur geschlossener, das rechte Bein ist nicht so stark gekrümmt und der Fuss tritt nach rückwärts auf den (nicht hinzugefügten) Kopf, der also auch hinter das linke Standbein geschoben gedacht ist. Der linke Arm ist gesenkt und die Hand an die Hüfte gelegt, ähnlich wie der rechte Arm des Marmordavid. Der rechte Arm ist vor die Brust gekrümmt, der Kopf mit breit angeordnetem Haar nach links gewandt. — Der Oberkörper also erscheint dem Marmordavid ähnlich, aber im Gegensinne. — Auch macht sich einige Verwandtschaft mit dem Thonmodell der Casa Buonarroti geltend.

3. Die Statue im Jardin du Luxembourg. Hier tritt die leicht und elegant gebildete Figur mit dem linken Fuss auf den Kopf, in der Rechten hält sie das Schwert, in der gesenkten Linken die Schleuder und ein Tuch, das bis auf den Sockel herabfällt. Der Kopf ist breit von vollgelocktem Haar umkränzt. — Weder zur Zeichnung noch zur Amsterdamer Bronze ist eine Beziehung zu finden, wohl aber zu Donatellos David in der Beinstellung und zu Verrocchios Statue im Kopf. Die Haltung der Arme ist neu. Zarte Anmuth, ja eine gewisse weiche Eleganz ist dem Gebilde zu eigen.

Zweite Gruppe. Das Goliathhaupt liegt vor den Füssen; auch das Spielbein steht auf dem Boden.

1. Die Pulszky'sche Bronze im Louvre. Auf den ersten Blick wird man hier durch die Stellung der Beine und Anordnung des Hauptes an Verrocchio erinnert. Eine nähere Betrachtung aber zeigt die Übereinstimmung in der Bewegung mit Donatello, nur dass der linke Fuss eben hinter dem Haupte auf den Boden tritt. Auch der eingestemmte linke Arm wiederholt den Donatellos, während der rechte gesenkt ist. Wie zu Donatellos Bronzedavid finden sich Beziehungen auch zu Dessen Marmordavid in der Casa Martelli. Dieselben veranlassten Bode zu der Behauptung, die kleine Bronze sei von Donatello. Gerade die Analogieen aber lassen die grossen Verschiedenheiten in Formenbildung und auch in der Bewegung um so stärker hervortreten, und die vorgenommenen Veränderungen sind michelangeleske. Ich stimme Courajod bei, wenn er einen Guss nach einem Michelangelo'schen Modell annimmt. Man beachte zunächst die starke Gedrungenheit der Verhältnisse, die volle Muskulatur, die breiten, an den Londoner Eros erinnernden Formen des Gesichtes, die massige Potenz des Haares, das wie beim Eros in London und bei den Ignudi der Sixtina durch ein Band gefesselt ist, dann aber die viel grössere, cinquecentistische Differenzirung der Bewegungen der einzelnen Körpertheile: die gegen den Donatello'schen Unterkörper kontrapostirte Bewegung der Brust nach links, wodurch die rechte Schulter zurück, die linke nach

vorwärts gedrängt wird, weiter die Senkung der Brust nach links, wodurch die schräge abwärts führende Linie der rechten Schulter, wie beim Marmordavid, hervorgebracht wird, die mit der Brust wieder kontrastirende Drehung und Senkung des Hauptes nach rechts. Wie ganz anders wird dadurch die Silhouette, wenn man die Figur von der linken Seite betrachtet. Welch reich belebtes und in allen Theilen gelöstes, vollkommen harmonisches Bild bietet sich dar!

2. Das Wachsmodell im South Kensington Museum. Hier sehen wir, nur im Gegensinne, etwa die Stellung des Marmordavid. Die Beinstellung freilich ist gespreizter. Die Arme fehlen. Das Goliathhaupt liegt aufrecht hinter dem linken Beine. Die Darstellung weicht von allen früher erwähnten durchaus ab. Ich bemerkte schon oben, dass ich das Modell nicht für eine Arbeit Michelangelos halten kann.

Die zusammenfassende Betrachtung ergiebt nun dies: die Trennung der beiden Gruppen, die wir vorgenommen, ist nichts weniger als eine schroffe. Lassen wir die Statue im Luxemburggarten und das Wachsmodell in London als andersgeartet und Michelangelo fremd beiseite, so erweist sich vielmehr ein naher Zusammenhang zwischen den anderen drei Werken: wir brauchen nämlich nur die Seitenansicht der Pulszky-Statuette (von der linken Seite gesehen) in den Gegensinn zu übertragen, so springt die Ähnlichkeit mit der Pariser Zeichnung in die Augen, nur dass in dieser der Fuss auf das Haupt gesetzt, der rechte Arm, statt in die Seite gestemmt, auf den rechten Schenkel gelegt und der Oberkörper weiter zurückgelehnt ist. Der linke Arm hat etwa die Stellung der Bronze beibehalten. — Und weiter: die Amsterdamer Bronze reiht sich deutlich an. Nur ist, wie schon erwähnt, das aufgestützte Bein enger herangenommen und weiter zurückgestellt, und der rechte Arm ist hier nach der Brust zu bewegt. Die Probe der nahen Verwandtschaft aller drei Werke anzustellen, genügt es, die Rückenansicht der Pulszky-Statuette und der Amsterdamer zu vergleichen (ich that es mit Hilfe eines Gypsabgusses der ersteren und der Abbildungen der letzteren in der Photographischen Publikation), da zeigt es sich, dass die Verschiedenheit sich nur auf die verschiedene Höhe des Spielbeines über dem Boden und die Haltung des einen Armes bezieht.

Kurz und allgemein gesagt, beschränkt sich, wenn wir von der geringen Differenz zwischen stehendem und aufgestütztem Beine absehen, der Unterschied der drei Entwürfe auf die Haltung des einen Armes. Das eine Mal hat er die Donatello'sche, das andere Mal eine gesenkte, das dritte Mal eine der Brust zugeführte Haltung. Das heisst aber nichts Anderes, als dass

hier drei verschiedene Phasen der Entwicklung des Motivs uns offenbart werden, denn, dass auch die Amsterdamer Bronze ein Modell von der Hand Michelangelos wiedergiebt, kann nicht zweifelhaft sein. Und entspricht diese Entwicklung nicht durchaus dem, was wir als natürlich voraussetzen würden?

Der Auftrag lautet: eine Statue „wie die des Donatello". Den engen Anschluss an Donatellos Bronze zeigt, bei bedeutsamer Ausgestaltung des Kontrapostes in der Bewegung die Pulszky'sche Bronze. In gleichem Sinne gehalten, bewahrt sie auch noch den Charakter des sinnenden David. Es ist ein erster Versuch, Eigenes, dem Wunsche des Bestellers entsprechend, Älterem dienstbar zu machen. Eine leichte und begreifliche Korrektur wird vorgenommen, indem die gezwungene Haltung des Donatello'schen aufgestützten Beines — im Sinne Verrocchios — aufgegeben wird. Nun aber befreit sich Michelangelo vom Vorbild — er will seinem David das Trutzige verleihen, das er seiner Marmorstatue gab. Da zeigt es sich, dass das Motiv des aufgestützten Beines in ganz anderem Sinne zu verwerthen sei. Die lässig ausruhende Bewegung des in die Seite gestemmten Armes verliert ihren Sinn, wo es sich um eine noch immer herrschende, kampfeslustige Aktivität handelt. Die Statue will im Gegensinn gebracht sein, denn dem aufgestützten Beine kommt die bedeutungsvolle agressive Rolle zu. Es muss das rechte sein, daher die Umsetzung der Gestalt in den Gegensinn. Diese zweite Phase wird durch die Zeichnung repräsentirt. Aber so wiederum entbehrt die Figur der nothwendigen statuarischen Geschlossenheit. Weitere Umwandlungen werden vorgenommen. Das Spielbein wird näher an das andere herangezogen, daher nach rückwärts gedrängt und weniger hoch aufgestellt. Damit verliert aber die rechte Hand die Möglichkeit der Aufstützung auf ihm, auch muss die Monotonie zweier gesenkter Arme vermieden werden: so wird der rechte jetzt in Analogie zum Marmordavid vor die Brust erhoben und, dies ist anzunehmen, erhält er das Schwert. Das Resultat solcher Umwandlung steht in der Amsterdamer Bronze vor Augen — und damit die sieghafte Selbstständigkeit, zu der sich der Künstler aus der ihm zur Aufgabe gemachten Anknüpfung an Donatello emporgerungen hat. Der kühne, immer noch thatenlustige Held hat sich aus dem seiner That unbewussten Hirtenknaben entwickelt.

Finden wir nun mit Pit, dass die Ducerceau'sche Abbildung des David in Bury, so winzig sie auch ist, in der Ausstattung mit der Amsterdamer Bronze übereinstimmt (die Rechte hält das Schwert), so dürfte die aus unserer Untersuchung sich ergebende Thatsache, dass diese Bronze das Endresultat der Studien Michelangelos gewesen ist, ihre erwünschte Bestätigung erhalten, und wir haben das

Recht, uns eine bestimmte Vorstellung von dem verlorenen Bronzedavid nach dem Amsterdamer Modell zu machen.

Die Thonstatuette in der Casa Buonarroti aber erscheint, auch von seiten des Bronzedavid betrachtet, als ein Seitenspross der Beschäftigung Michelangelos mit dem Davidproblem.

Einfluss auf die florentinische Kunst hat der Bronzedavid nicht gewinnen können, da er aus der Werkstatt ja sogleich nach Frankreich kam. So finden wir denn auch in Thonstatuetten, wie jenen in Berlin (Schule der Robbia Nr. 137, und den zwei anderen Nr. 39 des Kabinets Simon und Nr. 94), das Weiterwirken vornehmlich der Verrocchio'schen Figur. Diesem Kreise gehört auch die Statue im Luxemburggarten an.

V

Der Auftrag auf die zwölf Apostel für den Dom

Am 24. April 1503 schliessen die Konsuln der Arte della Lana folgenden Kontrakt mit Michelangelo. Er verpflichtet sich, zwölf Apostelstatuen aus weissem Carraramarmor, jede $4^1/_4$ Ellen hoch, im Verlaufe von zwölf Jahren, jedes Jahr eine, zu Gottes Ehre, zum Ruhm der ganzen Stadt und zum Schmuck der Stadt und der Kirche S. Maria del Fiore anzufertigen. Sie sollen in dieser an Stelle der von Bicci di Lorenzo gemalten Apostelfiguren in den Chorkapellen oder an anderen Stellen, die den Konsuln und Operaj genehm sind, angebracht werden. Er soll sie mit grösster Sorgfalt, der Würde der Kirche und seinem eigenen Genie entsprechend, ausführen und vollenden. Alle Kosten der Marmorbeschaffung usw. werden von den Konsuln getragen; doch darf der Künstler nur einen Gehülfen nach Carrara mitnehmen. Er erhält jeden Monat der zwölf Jahre zwei Goldgulden und was sonst zur Bestreitung seiner Reisen und Bemühungen den Operaj richtig erscheinen wird. Ein Terrain „in angulo via Pinti" ist gekauft worden; ein für seine Wohnung bestimmtes Haus soll nach einem Modell, das gemeinsam vom Dombaumeister Cronaca und Michelangelo gemacht wird, gebaut und dafür die Summe von 600 Goldgulden ausgegeben werden. Sollte der Bau mehr kosten, so hat dies der Künstler zu zahlen. Das Eigenthumsrecht an dem Hause gewinnt Dieser nach Maassgabe des Fortschreitens seiner Arbeit: mit jeder vollendeten Statue erwirbt er $^1/_{12}$ des Eigenthumsrechtes. Michelangelo verpflichtet sich zum Einhalten der Vertragsbedingungen gegen eine Konventionalstrafe von 1000 Gulden (Gaye II, 473, Contratti 625). Gleich darauf wird der Hausbau begonnen (Gaye II, 477 mit unrichtigem Datum).

Offenbar hat die Arbeit am Marmordavid bis zum Mai 1504 dem Meister nicht die Zeit vergönnt, an jene Aufgabe zu gehen. In den folgenden Monaten dürfte er die beiden Apostel für Siena gearbeitet oder vollendet haben, deren Ablieferung im II. Kontrakt vom 15. September erwähnt wird. Im August erhält er den Auftrag auf den Schlachtenkarton, mit dessen Vorbereitung er in den nächsten Monaten beschäftigt gewesen ist. Im März wird er nach Rom gerufen. So sieht er sich dauernd an der Erfüllung seiner Pflicht verhindert und erreicht, vermuthlich persönlich während eines kurzen Aufenthaltes in Florenz, am 18. Dezember 1505, dass der Vertrag aufgehoben wird, „da besagte Apostel noch nicht skulpirt sind und es auch nicht so aussieht oder erscheint, als würden sie skulpirt oder als läge die Möglichkeit hierfür vor“. Das Haus in Via Pinti wird anderweitig vermiethet (Gaye II, 477).

Als Michelangelo im Sommer 1506 in Florenz ist, scheint er den Plan wieder aufgenommen zu haben. In einem Brief vom 27. November an den Kardinal von Volterra berichtet Soderini, der Künstler habe die Arbeit an zwölf Aposteln, jeder $4^1/_2$ bis 5 Ellen hoch, begonnen, „che sarà opera egregia“. Damals aber geht er nach Bologna, wo er bis Ende Februar 1508 blieb. Zurückgekehrt miethet er am 18. März jenes einst für ihn gebaute Haus, offenbar mit der Absicht, sich der Aufgabe der zwölf Statuen zu widmen. Ehe er hierzu aber kommt, wird er (Ende März? Anfang April?) nach Rom gerufen.

Nur die abbozzirte Statue des Matthäus, die 1834 aus der Domopera in den Hof der Akademie gebracht wurde, ist als Zeugniss eines wirklichen Beginnes der Arbeit erhalten. Vasari erwähnt sie schon in der I. Ausgabe in der Opera del duomo, als Werk jener florentinischen Periode, und fügt in der zweiten hinzu, wie lehrreich sie für die Bildhauer sei, da sie zeige, wie man eine Figur aus dem Steine herausholen müsse, wolle man sich die Möglichkeit, im Einzelnen immer noch zu verbessern und zu verändern, erhalten. Condivi, der das Werk gelegentlich der späteren Pietà und des Christus anführt, bemerkt, die zwölf Apostel wären für die Pfeiler des Domes bestimmt gewesen.

Es frägt sich nun, wann der Matthäus, soweit wie wir es eben sehen, ausgeführt worden ist. Zumeist verlegt man ihn in das Jahr 1503 oder 1504. Dass er vor 1504 entstand, hat Wölfflin (Die Jugendw. d. M. 56) mit besonderem Nachdruck betont. Er vergleicht das Insgrossegehen der Madonna Doni und hält die dünne, vielwinklig gebrochene Falte über dem linken Schenkel, sowie die Bewegung der rechten Hand für Indizien der Jugendwerke. Oskar Ollendorf schliesst aus den Dokumenten, die Figur sei im Sommer 1506 begonnen worden (Rep. für Kunstw. 1898,

XXI, 114). Auch Berenson möchte sie später als 1504 angesetzt wissen.

Nun haben wir darüber eine Angabe aus Michelangelos eigenem Munde. In dem sein Verhältniss zu Julius II. behandelnden Briefe an Fattucci (1524) sagt er, wie die Berufung nach Rom 1505 ihn bei zwei grossen Aufgaben unterbrochen habe, in der Ausführung des Kartons und jener der zwölf Apostel. „Und von den zwölf Aposteln, die ich für S. Maria del Fiore zu machen hatte, war einer abozzirt, wie er noch jetzt zu sehen ist; und schon hatte ich den grössten Theil der Marmorblöcke nach Florenz gebracht.“ (Lett. 426.) Hiernach wäre die Figur also schon 1504 auf 1505 entstanden. Ganz wörtlich aber braucht man des Künstlers Aussage wohl nicht zu nehmen. Die Dinge werden ja etwas in Bausch und Bogen in dem Briefe behandelt.

Auch die Angabe, der Karton sei Anfang 1505 vollendet gewesen, ist nicht richtig. Michelangelo hat, von Rom zurückgekehrt, im Sommer 1506 noch daran gearbeitet. Dasselbe könnte auch der Fall mit dem Matthäus gewesen sein. Heisst es doch am 15. Dezember 1505, „daß die Apostel noch nicht skulpirt sind“ und wird der Matthäus nicht erwähnt.

Sagen etwa Zeichnungen hierüber etwas aus? Von Robinson und Berenson sind zwei als Studien für den Matthäus namhaft gemacht worden, eine dritte fügten, freilich mit einem Fragezeichen, Ferri und Jacobsen hinzu.

I. London: Malcolm. British Museum (Nr. 59, 1825—9—15—496. Thode 346. Ber. 1521. Frey 13). Neben der Skizze einer Reiterschlacht die stehende gewandete Figur eines von der Seite gesehenen, nach rechts gewandten Mannes, der den einen Fuss auf einen Steinblock setzt, mit der rechten Hand an das Kinn greift (noch einmal flüchtig links, über den Reiterkampf hinweg, wiederholt). Zeichnungsweise und Reiterkampf weisen auf die Zeit des Kartons hin. — Eine Wiederholung der Figur findet sich auf einem Blatt der Uffizien, das auch sonst Skizzen Michelangelos aus der Zeit des Kartons enthält (Nr. 233. Rahmen 147. Thode 215). Dass mit dieser Figur ein Apostel gemeint ist, also ein Entwurf für eine andere Statue der Serie vorliegt, ist höchst wahrscheinlich. Dass sie aber eine Studie für den Matthäus wäre, ist unrichtig. Sie hat mit ihm nur das Motiv des aufgestützten Fusses gemein. Sie unterscheidet sich von ihm durch die einfache, ruhige Haltung und die volle Gewandung.

II. Florenz: Uffizien (Nr. 620. Thode 214. Ber. 1399. Phot. Br. 199. Alinari 245). Die in Röthel gezeichnete Figur eines Feldherrn in antikischem Mantel, einen Stab in der Hand. Berenson

meint: eine Studie für einen Apostel, vielleicht erster Gedanke für den Matthäus. Ich finde zu diesem gar keine Beziehung. Auch verbietet mir das Imperatorenhafte an einen Apostel zu denken.

III. Florenz: Uffizien (Nr. 18729. Thode 223. Ber. 1399G. Ferri und Jacobsen, Taf. XII). Es ist eine sitzende Figur, die Nichts mit dem Matthäus zu thun hat. Auch Ferri und Jacobsen sind später von dieser Vermuthung abgekommen. Berenson denkt an Moses, an Ezechiel, an die Vorfahren Christi und an Moses im Bilde der Verkündigung (Lateran).

Von sonstigen Zeichnungen käme für die Apostel wohl nur noch eine im Louvre (Nr. 702. Thode 480. Ber. 1730) in Betracht. Doch gebe ich Berenson Recht, wenn er sie Michelangelo nimmt; er denkt an Bandinelli. Ist nicht gleichwohl in ihr ein Michelangelo'scher Gedanke, der an die Figur der Zeichnung Malcolm anklingt, erhalten?

So wäre denn nur eine einzige Apostelstudie zu verzeichnen: die Malcolm'sche und es fällt auf, wie sehr sich in komplizirter krampfhafter Bewegung der Matthäus von ihr unterscheidet. Ich glaube, wären wir bloss auf stilkritische Entscheidung angewiesen, so würden wir uns nicht lange bedenken, die Statue viel später anzusetzen, nämlich in den zwanziger Jahren, und sie in die Nähe der Sklaven im Giardino Boboli zu rücken. Und doch muss sie spätestens 1506 entstanden sein. Wie ist Michelangelo schon damals zu einer so gewaltsamen Gestaltung gedrängt worden? Ich vermuthe, durch die Weiterbildung des im Bronzedavid behandelten Motives. Es ist ein neuer Versuch, das Problem der Bewegung des aufgestemmten Beines zu lösen, und zwar durch Wahrung eines mehr flächenhaften Eindruckes der Vorderansicht, indem das Bein nach dem andern zu gedreht, also in geringer vorspringender Ausladung möglichst in eine Profilstellung gebracht wird. Der Kopf folgt dieser Bewegung. Aber die Armhaltung der Amsterdamer Statuette ist noch im Wesentlichen beibehalten. Das Gesuchte und Gezwungene der Stellung bezeichnet also gleichsam das Resultat eines Überstudiums in einer die Bewegung immer mehr steigernden Abwandlung eines bestimmten Motives. Bei der Gestaltung des gefesselten Sklaven kehrt er von diesem Wege, den er später weiter verfolgen sollte, wieder zurück.

Die Aufträge für die anderen Apostelstatuen ergingen später: 20. Juni 1511 auf Jakobus den Älteren an Jacopo Sansovino, 28. Juni 1512 auf Taddäus und Matthias an Andrea Sansovino, 28. September und 13. Oktober 1512 auf den Johannes und Andreas an Benedetto da Rovezzano und Andrea Ferrucci, 25. Januar 1515 auf den Petrus an Bandinelli.

VI

Der Karton der Schlacht bei Cascina

Folgendes sind die dokumentarischen Nachrichten über diese Arbeit.

Nachdem am 28. Februar 1504 für Lionardo behufs der Ausführung seines Kartons das Gerüst aufgeschlagen und Dieser am 4. Mai die Arbeit begonnen, erhielt Michelangelo seinerseits im August 1504 den Auftrag auf das Gemälde an der anderen Wand des grossen Rathssaales, für das er 3000 Dukaten erhalten sollte (Lett. 426). Am 31. Oktober wird das Papier des Kartons, am 31. Dezember dessen Zusammenleimen bezahlt (Gaye II, 92, 93). Am 28. Februar 1505 findet eine Zahlung von 280 Lire für den Karton statt, und es wird damals das Gerüst für die Ausführung desjenigen Lionardos aufgeschlagen (Gaye II, 93, 89). Im März wird Michelangelo durch den Ruf nach Rom in der Arbeit unterbrochen. Wollen wir einem Briefe des Meisters an Fattucci vom Jahre 1524 glauben, so war damals 1505 „der Karton schon angefertigt, wie ganz Florenz bekannt ist, so dass das Geld zur Hälfte verdient schien.“ (Lett. 426.) Am 30. August werden „panchonelle“ bestellt, um den Karton darauf zu stellen (Gaye II, 93). Von April bis August ist Lionardo mit der Wandmalerei beschäftigt. Am 17. April kehrt Michelangelo aus Rom nach Florenz zurück und bleibt hier — von einem Ausfluge nach Carrara Ende Mai abgesehen — bis Ende November. Dass er in dieser Zeit wieder an dem Werke gearbeitet, ist nicht dokumentarisch beglaubigt. In einem Briefe Giovanni Balduccis vom 9. Mai 1510 heisst es nur, dass er mit „Arbeit“ beschäftigt sei. Man hat diese auf den Karton bezogen (Gotti II, 52), weil Condivi ausdrücklich sagt, der Meister habe damals denselben beendigt. Diese Angabe steht im Widerspruch zu dem, was Michelangelo in jenem Briefe sagt, aber offenbar dürfen wir Condivis Aussage, die Vasari in die II. Auflage übernimmt und dahin präzisirt: die Arbeit sei in drei Monaten vollendet worden, für richtig erachten, da er sie nicht der I. Ausgabe Vasaris, sondern wohl sicher dem Munde Michelangelos entnahm. In jenem Briefe fasst sich, rückblickend, Dieser sehr allgemein — der Karton wird im März 1505 in vielen Theilen fertig gewesen, die vollendende Hand an ihn aber im Sommer 1506 gelegt worden sein. Durch Vasari erfahren wir, dass der Künstler ihn in einem Raume des Spedale de' tintori bei Santo Onofrio ausgeführt hat.

Die nächsten Nachrichten erhalten wir durch Briefe Michelangelos. Am 2. Juli 1508 bittet er von Rom aus seinen Bruder Buonarroto, dafür zu sorgen, dass ein junger Maler den Karton

sehen dürfe. „Der Überbringer dieses ist ein junger Spanier, der nach dort geht um malen zu lernen und er hat mich gebeten, dass ich ihn meinen Karton, den ich in dem Saale begann, sehen lasse; darum verschaffe ihm unter allen Umständen die Schlüssel" (Lett. 92). Am 31. Juli 1508 dankt er aber merkwürdiger Weise (sollte er nachher andrer Meinung geworden sein?) dafür, dass der Spanier nicht die Erlaubniss erhalten: „ich vernahm, dass der Spanier nicht die Erlaubniss, den Saal zu besuchen, erhalten hat. Das ist mir lieb; aber bitte sie (nämlich Angelo Araldo und Tommaso Comandatore, welche die Schlüssel hatten und denen sich Michelangelo schon in einem Briefe vom 10. August 1507 von Bologna aus empfiehlt) in meinem Namen, wenn du sie siehst, dass sie es so auch mit Anderen machen" (Lett. 95). 1507 ist also der Karton in ein öffentliches Gebäude gebracht worden. In welches? Nach Milanesis Anmerkung (Lett. 84) sei die Sala del Papa in S. Maria novella gemeint. Offenbar aber ist die Sala die des grossen Rathes. Die Worte über den Karton: „che io cominciai alla sala" fallen auf. Das klingt fast so, als sei er nicht vollendet gewesen, oder ist nur gemeint: „der nicht zur Ausführung in Malerei gelangte"? Denn anzunehmen: „das Beginnen im Saale" meine, er habe angefangen auf die Wand zu malen, verbietet sich, da wir sonst, wie bei Lionardo, Etwas davon wissen würden.

1510 ist der Karton in dem Saale des Grossen Rathes, denn dort erwähnt ihn Albertini in seinem Memoriale mit dem etwas auffallenden Ausdruck: „li disegni di Michelangelo", nach dem man schliessen würde, es handele sich nicht um einen grossen Karton, sondern mehrere einzelne. Nicht lange darauf ist er nach Vasari in die Sala del Papa in S. Maria novella (wohl 1512), später in den grossen Saal des Palazzo Medici gebracht worden. Über sein weiteres Schicksal liegen zwei verschiedene Angaben vor. In der ersten Ausgabe sagt Vasari: der Karton sei zur Zeit der Krankheit des Giuliano Medici (also 1516) von den Künstlern, die nach ihm studirten, in Stücke zerschnitten worden, die sich verstreuten. So auch Varchi in der Leichenrede. Condivi bekennt nicht zu wissen, durch welches Missgeschick er zu Grunde gegangen sei. In der zweiten Ausgabe aber, im Leben des Bandinelli, erzählt Vasari, dass Dieser, der häufig vor dem Karton studirte und einen Nachschlüssel zu dem Raume besass, gelegentlich des Tumultes, der 1512 bei der Vertreibung der Medici stattfand, „für sich allein heimlich den Karton in viele Stücke zerschnitten habe. Da man den Grund hierfür nicht weiss, behaupten Einige, er habe ihn zerstückelt, um dies oder jenes Stück bei sich zu haben; Einige meinten, er habe den Jünglingen die bequeme Gelegenheit nehmen wollen, Vortheil aus dem Karton zu ziehen und sich in der Kunst bekannt zu

machen; Einige sagten, dass ihm die Zuneigung zu Lionardo da Vinci, dem Buonarrotos Karton viel von seinem Ansehen geraubt hatte, dazu veranlasste; Einige aber, vielleicht in richtigerer Auffassung, gaben die Schuld seinem Hass, den er gegen Michelangelo hegte, wie er dies dann sein Leben lang gezeigt". (VI, 137.)

Welche Angabe ist die richtige? Man hat sich allgemein für die der ersten Ausgabe entschieden, also für die Zerstörung durch Künstler im Jahre 1516, indem man annahm, der Hass gegen Bandinelli habe Vasari die Erfindung der in der zweiten Ausgabe erzählten Schandthat eingegeben. Ich bin nicht dieser Ansicht, wenn es auch auffallen muss, dass Vasari im Leben des Michelangelo die alte Angabe der ersten Auflage wieder abdruckt und zugleich in dem Leben Bandinellis Diesem die Schuld beimisst. Eine solche Lügengeschichte rein zu erfinden, dessen möchte ich Vasari doch nicht für fähig halten; dass Bandinelli einer ähnlichen Handlungsweise fähig war, ist andrerseits wohl nicht zu leugnen. Wenigstens hat man ihn im Verdacht gehabt: das scheint aus den verschiedenen Erklärungsversuchen seiner Motive, von denen Vasari (doch auch nicht rein erfindend) spricht, hervorzugehen. Die Sache bleibt noch im Dunkeln. Vermuthlich ist Bandinelli im Jahre 1512 der Erste gewesen, der sich Stücke des Kartons zu eigen gemacht, und sind Andere später 1516 seinem Beispiel gefolgt.

Über einige dieser Bruchstücke erhalten wir Nachrichten.

1. Ein Stück befand sich nach Borghinis Aussage im Riposo (S. 13) 1584 in der Villa Bernardo Vecchiettis bei Florenz.

2. Einige Bruchstücke gelangten in den Besitz eines mantuanischen Edelmannes Uberto Strozzi. Vasari, der dies erwähnt, scheint sie dort gesehen zu haben. Sie wurden 1575 von den Strozzi dem Grossherzoge zum Kaufe angeboten (Bottari: Lettere. Brief des Guglielmo Sangalletti an Niccolò Gaddi III, 315). Wir dürfen annehmen, dass das eine Bruchstück den Alten, welcher sich den Strumpf anzieht, dargestellt hat, denn einmal wird gerade diese Figur von Vasari so ausführlich beschrieben, dass man annehmen möchte, er habe den Kartonrest selbst gesehen (er war 1544 in Mantua), und andrerseits ist sie von Rubens in seine Taufe Christi, die er für die Jesuitenkirche in Mantua malte, aufgenommen worden (jetzt in Antwerpen). Also 1604 war jedenfalls dieser Rest noch in Mantua. Was die übrigen Stücke darstellten, wissen wir nicht. Man hat noch einige andere Figuren in Rubens' Bild als Kopien nach Michelangelo auffassen wollen. In Betracht kommen könnten nur der mit übergeschlagenen Beinen Sitzende, der oben mit der Linken den rechten Fuss fasst, der ausschreitende Alte, der sich sein Hemd anzieht, und der Sitzende, der sein Hemd auszieht. Keine dieser Gestalten ist uns sonst aus Reproduktionen des Kartons

oder Studien für denselben bekannt. Doch möchte ich bemerken, dass das Motiv des seinen Fuss Fassenden, freilich bei anderer Stellung im Sitzen, auf einer Londoner Zeichnung, die zweifellos Entwürfe für den Karton enthält, vorkommt (s. unten Nr. XIII). Es wäre also denkbar, dass die Rubens'sche Figur auf dem Karton sich befunden habe und dass jene Entwürfe der Londoner Zeichnung erste Gedanken dafür waren. Dann läge es nahe, anzunehmen, dass auch wenigstens der sehr michelangeleske, hemdanziehende Alte in dem Karton vorhanden gewesen.

3. Bruchstücke in Turin im XVII. Jahrhundert. Eine Cronaca Modenese von Giov. Batt. Spaccini verzeichnet 1621 einen Brand im Palazzo ducale, genannt Paradiso, in Turin, welcher unter anderen „gewisse Kartons von Michelangelo" (drei an der Zahl) zerstört habe (M. Campori: Raccolta di Cataloghi ed inventarii. Modena 1870. Auch Angelucci in den Atti della Società di Archeologia. Turin. Bd. II, 1878). Sind die Kartons wirklich verbrannt, oder sind es die gleichen, die in späteren Inventaren genannt werden? In einem solchen von 1631 (Campori S. 73) werden „li due cartoni di M. A." angeführt und in einem von 1635 (Vesme in: Le Gallerie nazionali italiane III, 62, Nr. 696, 2) folgendermassen beschrieben:

696, Nr. 2. Huomo ignudo in faccia; altro vestito di corazza in schena col rondacchio, e la spada sotto a' piedi: grandi più del naturale. Di Michel Angelo Buonarrota. Bellissimi.

697. Tre uomini ignudi più grandi del naturale, uno che fa schena all' altro, il quale sta per salire poggiando col ginocchio e la mano su la schena di un altro, che gli fa scabello. Del medesimo. Bellissimo.

Dass es sich bei dem erstgenannten Karton um die zwei Figuren links im Hintergrunde der Holkham'schen Komposition handelt: um den sich das Wamms Ausziehenden und den mit dem Koller Bekleideten, ist ohne Weiteres ersichtlich. Der zweite Karton dürfte die „Kletterergruppe" gezeigt haben.

Ob nun diese zwei (besser drei, da es heisst 696 Nr. 2) Kartons die drei, demnach 1621 aus der Feuersbrunst geretteten waren, oder ob es sich thatsächlich um sechs Kartons in Turin handelte, von denen drei verbrannten, ist nicht sicher zu sagen. In letzterem Falle könnten die Turiner Stücke, wie Milanesi und Springer meinen, die gleichen sein, wie die in Mantua befindlichen. Sie wären dann zwischen 1604 und 1621 nach Turin gelangt.

4. Eine andere Spur für die Wanderschaft eines Stückes des Kartons glaubte Mantz entdeckt zu haben (G. d. b. a. 1876, S. 140). Er weist auf die Dialogos de la Pintura von Vicente Carducho, die 1633 erschienen, hin. Hier heisst es von der Sammlung des Grafen von Monterey in Madrid: „Muestra muy bien su Excelencia la

grandeza de su casa y el poder de su grandeza en tener tantos originales y aquellos grandiosos dibuyos de los nadadores de lapiz colorado de Micael-Angel à quien Italia venera el nombre. Unter den „Schwimmern" können doch wohl nur Figuren des Kartons gemeint sein.

Das ist aber auch Alles, was sich über die Schicksale des Werkes sagen lässt. Dessen Beschreibung finden wir bei Vasari und in der Leichenrede Varchis, der sich, nur hier und da etwas ausschmückend, an Vasari hält.

Eine kleine Kopie der Hauptszene des Kartons wird seit dem Anfang des XIX. Jahrhunderts in dem grau in grau gemalten Bilde im Besitze des Grafen Leicester zu Holkham erkannt. Dieses gehörte angeblich der Familie Barberini in Rom und gelangte 1808 nach England, wo es Luigi Schiavonetti stach (Le Bl. 21). Füssli (Vorles. über die Malerei, Braunschweig 1803, S. 183) hielt es für das von Aristotele da San Gallo gefertigte Bild, Passavant (Kunstreise S. 194) und Waagen (Kunstwerke und Künstler II, 511) für eine Kopie desselben. Von Aristotele nämlich erzählt Vasari (VI, 433), dass er auf einem kleinen Karton die gesamte Figurengruppe des Werkes wiedergab und auf Drängen Vasaris dann 1542 „ein Ölgemälde in Clairobscur verfertigte, das durch Vermittlung Giovios an König Franz I. von Frankreich gesandt wurde, der es hochhielt und San Gallo gut bezahlte".

Lange genoss das Gemälde zu Holkham den Ruhm, uns eine sichere Anschauung von dem zerstörten Meisterwerke zu gewähren, bis Thausing sein Ansehen erschütterte, indem er seine Glaubwürdigkeit in Zweifel setzte (Zeitschr. f. b. K. 1878. XIII, 107, 129). Und zwar geschah dies auf Grund einer für die Albertina in Wien erworbenen Federzeichnung, welche oben eine Wandeintheilung mit zwei Skizzen: Johannes im Jordan taufend und den hl. Georg, darunter die Skizze der Kartonfiguren zeigt. In ihr finden sich Verschiedenheiten in der Anordnung von derjenigen in dem Holkhambilde, und zwar Einzelheiten, welche dieses als ein mit Hülfe alter Stiche und Zeichnungen angefertigtes Pasticcio erscheinen lassen. Besonders beweisend erschien Thausing die Figur des mit der Hand nach dem Wasser hinab Langenden. In Holkham wie auf Marcantons Stiche ist dieser hinablangende Arm, dem Natürlichen zuwider, der linke. Auf dem Original sei es sicher der rechte gewesen: im Stich kam die Figur im Gegensinne. Also der Stich habe dem Maler vorgelegen, nicht das Original. Auf der Albertinaskizze erscheint die Figur richtig: mit dem rechten Arme greifend. Die zwei aus dem Wasser sich emporstreckenden Hände habe der Maler Agostino Venezianos Stiche entlehnt, in dem sie sich an das Ufer ankrampfen.

Thausings Darlegungen erschienen überzeugend, die Albertinaskizze trug den Sieg über das Bild in Holkham davon. Auch mit Vasaris Schilderung stimmt dieses nicht genau. Für die Richtigkeit der Rekonstruktion, welche Thausing versucht hatte, schien eine von J. P. Richter erwähnte Zeichnung der Malcolm'schen Kollektion zu sprechen: eine Studie jenes Hinabgreifenden, welche die Figur im Gegensinne zu Holkham zeigt, und eine Zeichnung der Dycesammlung (von einem Fälscher), die erklärlich nur erscheint, wenn man als Vorbild die Thausing'sche Rekonstruktion annimmt (Z. f. b. K. 1878, XIII, 477).

Neuerdings sind nun aber Zweifel an der Ächtheit der Albertinaskizze aufgetaucht. Wickhoff und Berenson halten sie nicht für Michelangelo, und ich schliesse mich dieser Meinung an. Die Skizzen zu Legenden des hl. Georg und des Johannes, über die wir sonst gar nichts wissen, machen stutzig, und die Handschrift der Worte oben ist nicht die Michelangelos. Entscheidend aber sind die weiter unten folgenden Erwägungen.

Es gilt, noch einmal das gesamte Material von Zeichnungen zu prüfen, zu bereichern und es, wie im Folgenden geschieht, übersichtlich zu ordnen.

A. Entwurf zu dem Karton. Ein solcher, bisher nur ungenügend beachtet, existirt.

I. Florenz: Uffizien 140, Nr. 613. Thode 208. Phot. Brogi 1792. Flüchtige, zum Theil verwischte Kreideskizze. Rechts: aus der Grisaille und Kupferstichen bekannte Figuren; nämlich die Gruppe des sich im Sitzen Umdrehenden, des Hinabschauenden (in etwas anderer Haltung), des dahinter befindlichen nach vorne Eilenden und daneben des sich das Beinkleid Nestelnden (hier weiter im Vordergrunde). Daran schliessen sich links nun andere Figuren an: ein am Uferrand Sitzender, ein mit dem rechten Bein Hinaufklimmender (erster Gedanke des Aufsteigenden!), dahinter drei vom Flusse nach hinten Weglaufende und weiter links noch ein Kletterer, hinter dem Einer, sich vorbeugend, sichtbar wird. — Ich halte dieses Blatt unbedingt für eine ächte Skizze Michelangelos und freue mich, meine Ansicht durch Jacobsen bestätigt zu finden (Neuentdeckte Michelangelozeichnungen). Berensons Meinung, es sei eine Zeichnung Al. Alloris nach dem Karton, erweist sich aus einem Vergleich mit Dessen Skizzen als ganz unbegründet. Mit Recht aber machte er darauf aufmerksam, dass eine Aktstudie zu einem der Weglaufenden in der Casa Buonarroti (XVI, 73) sich befinde. S. Nr. X. — Dem Kletterer ganz links ähnlich in der Haltung erscheint die Studie eines Mannes im Louvre 707,

Thode 482. Doch kann ich sie nicht auf den Karton, sondern muss sie auf das Jüngste Gericht beziehen.

B. Ächte Zeichnungen mit Figuren, die nicht in der Grisaille enthalten sind.

II. Oxford Nr. 16. Thode 400. Ber. 1556. Federskizze einer Kampfszene zwischen einem Reiter und einem Fusssoldaten.

III. Oxford Nr. 17. Thode 401. Ber. 1557. Studie zu einem galoppirenden Reiter, einem gestürzten Pferde und einem Harnisch.

IV. Oxford Nr. 18. Thode 402. Ber. 1558. Abbildung in der Lawrence Gallery. Zwei Studien zu einem Pferde und kleine Skizze des Kampfes zwischen einem Reiter und Fusssoldaten.

V. Oxford Nr. 19. Thode 403. Ber. 1559. Abbildung Sidney Colvin: Selected drawings V, Taf. IX. Torso eines nackten Mannes, der im Begriff ist, ein Pferd zu besteigen; eine andere flüchtig skizzirte Figur hält den Steigbügel. Verso: der Torso der zweiten Figur in grösseren Verhältnissen.

VI. Florenz: Casa Buonarroti II, 9. Thode 18. Phot. Alinari 1044. Der gleiche Torso in Feder, daneben noch zweimal dessen rechte Schulterparthie in Kreide. Ich halte auch diese bisher nicht beachtete Zeichnung für ächt.

VII. London: British Museum 1859—6—25—566. Thode 309. Schulterstudie für dieselbe Figur.

VIII. London: British Museum 1887—5—2—117. Thode 336. Ber. 1481. Ein nach links vorne eilender Jüngling, der mit erhobenem Arm Anderen rechts zu winken und zuzurufen scheint. Einige Worte sind zu entziffern: ignudo or son vestiti. Ich halte dies für den Entwurf zu einer Figur des Kartons. Auf der Rückseite die früher (s. Madonna von Brügge) erwähnten Kinderstudien. — Eine Kopie des Oberkörpers dieser Figur findet sich auf einem Blatte in Oxford Nr. 15, Thode 399, das auch sonst Kopien nach Studien Michelangelos enthält.

IX. Paris: Louvre 727. Thode 493. Ber. 1597. Köpfe mit Phantasiehelmen; ein linkes Unterbein von vorne gesehen; eine Figur von hinten gesehen, der rechte Arm erhoben gedacht, der linke gesenkt (beide Arme nicht ausgeführt). Berenson sagt: sie greift mit ihrer rechten Hand in ein Gefäss, das sie in der Linken hält. Davon konnte ich Nichts sehen. Diese Figur finde ich in grossen Verhältnissen im Gegensinne wiederholt in der Albertina in Wien Nr. 152. Thode 520. Br. 33. Handz. 419. Auch hier sind nur die Schultern, aber nicht die Arme angegeben. Berenson glaubt irriger Weise, es sei eine Studie für einen Sklaven.

X. Florenz: Casa Buonarroti XVI, 75. Thode 66. Ber. 1418. Phot. Alinari 1011. Nach Berenson Studie für den einen Weglaufenden auf der Zeichnung in den Uffizien Nr. I. — Die ebendort befindliche Zeichnung: einer liegenden, nach unten greifenden Gestalt und einer hockenden Figur möchte ich nicht, wie Jacobsen (Rep. f. K. XXVII, 404), auf den Karton, sondern auf das Jüngste Gericht beziehen.

XI. Florenz: Uffizien, 233 F. (Rahmen 147.) Thode 215. Ein von hinten gesehener nackter Mann. Wohl eine Studie für den Karton, wie auch Jacobsen (Rep. f. K. XXVII, 402) glaubt. Daneben eine mit beiden Armen sich auflehnende Jünglingsgestalt, die sehr an die Jünglinge auf der Familie Doni erinnert und wohl eine Studie für dies Bild ist. Ich halte diese Zeichnung für ächt. — Kopie der Figur in Florenz: Uffizien Nr. 18634 (Jacobsen).

XII. Haarlem: Museum Teyler. v. Marcuard Taf. IV. Thode 254. Ber. 1464. Ein nach vorn gebeugt knieender Mann. Wohl eine Studie für den Karton.

XIII. London: British Museum. Leg. Henry Vaughan, 1887—5—2—116. Thode 335. Ber. 1476. Rückseite: zwei rechte Beine. Eine nach links gewandt sitzende Figur mit übergeschlagenem Beine. Eine sitzende Figur, die mit der Rechten den Fuss des emporgezogenen Beines fasst. Beinstudie (das linke Bein des den Strumpf Anziehenden im Gegensinne). — Studien für den Karton. Richter (Kunstchronik 1878, XIII, 477) hält die Zeichnung (er erwähnt nur die Vorderseite, welche den sitzend sich Umdrehenden zeigt) für eine Fälschung; ich halte sie für ächt. Die Federskizze ist freilich später von anderer Hand mit Weiss gehöht worden.

XIV. London: British Museum, Malcolm Nr. 59, 1895—9—15—496. Thode 346. Ber. 1521. Frey Taf. 59. Skizze eines Reiterkampfes. Verso: kleine flüchtige Skizze einer Figur, die an den im Sitzen sich Umdrehenden, und einer anderen, die an den nach links eilenden Lanzenträger erinnert.

XV. Hamburg: Kunsthalle Nr. 21094. Thode 252. Bisher ganz unbeachtete interessante Zeichnung von unzweifelhafter Ächtheit. Nach links gewandter jugendlicher Kopf mit phantastischem Helm; nach halb rechts gewandter schreiender Kopf; zwei kleine flüchtige Skizzen eines nach links gewandt schreitenden Mannes, und eines Putto; Augenparthie und Haar eines Kopfes und ein linkes Ohr. Verschiedene handschriftliche Bemerkungen: darunter die Namen Antonio, Alessandro.

C. Ächte Studien für Figuren, die sich in der Grisaille vorfinden.

XVI. Florenz: Uffizien Nr. 16077. Jacobsen hält diese als Ignoto bezeichnete Studie zweier sitzender Figuren (die erste Figur daneben in Röthel kopirt) für eine ächte Studie des Meisters, und zwar zu der Figur unterhalb der sich vorbeugenden Gestalt und zu dem sich den Strumpf Anziehenden (Rep. f. Kw. XXVII, 402).

XVII. Florenz: Uffizien. In der Raccolta von Zeichnungen nach Michelangelo Nr. 17389. Thode 245. Kreide. Der nach rechts eilende Nackte, wie die Zeichnung in der Albertina XX verso. Aber die Arme hier nicht ausgeführt. Ich halte dies Blatt für eine Originalzeichnung.

XVIII. Haarlem: Mus. Teyler. v. Marcuard Taf. I. Thode 253. Ber. 1463. Studie für einen Mann, der einem Anderen den Panzer anschnallt.

XIX. Haarlem: Mus. Teyler. v.Marcuard Taf. II. Thode 254. Ber. 1464. Studie für den laufenden Mann mit der Lanze.

XX. London: Brit. Mus. 1859—6—25—563. Thode 306. Ber. 1478. Zweimal der Oberkörper des Mannes, der dem Andern den Panzer anschnallt? — Kopie in Röthel auf einer Zeichnung in München, Kupf.-Cab. Phot. Bruckmann 177. — Ich führe die Zeichnung an, weil Berenson auf die Beziehung zum Karton hinwies und in der That Verwandtschaft vorhanden, doch scheint es mir wahrscheinlicher, dass es eine Studie für den Adam im Sündenfall ist.

XXI. London: Brit. Mus. 1887—5—2—116. Thode 335. Ber. 1476. Studie für den Sitzenden, der sich umdreht. Richter hielt die Zeichnung nicht für ächt, ich halte sie für ächt, wenn auch später mit Weiss gehöht. Verso: s. oben Nr. XIII.

XXII. Wien: Albertina Nr. 157. Thode 528. Ber. 1604. Phot. Br. 37. Handz. 645. Der nach vorn Eilende und der Mann, der dem Andern den Panzer anschnallt. Verso: der nach rechts eilende Nackte mit der Lanze.

XXIII. Wien: Albertina Nr. 167. Thode 530. Fünf Armstudien. Drei derselben scheinen mir für den rechten Arm des Mannes bestimmt gewesen zu sein, der sich den Kürass anlegen lässt. Eine vierte vielleicht für Den, der ihm den Panzer anlegt. Die Zeichnung ist, was bisher nicht bemerkt wurde, sicher auf den Karton zu beziehen.

Eine Zeichnung im Louvre Nr. 712. Thode 486. Ber. 1594: ein mit einem aufgestützten Fuss stehender Mann, in dem

Berenson eine Studie für den Mann, der sich den Panzer anschnallen lässt, sieht, kann ich nicht als solche betrachten. Ich halte sie für einen Entwurf zu einer Figur des Juliusdenkmals.

D. Zeichnungen von Kopisten.

XXIV. Florenz: Uffizien 184, 675. Von Pontormo. Eine Gruppe nackter Männer. Nach Jacobsen: Studie nach nicht bekannten Figuren des Kartons (Rep. f. K. XXVII, 402). Ich führe diese Ansicht an, obgleich ich mich ihr nicht anschliesse. Vgl. auch für die folgenden Blätter in Florenz Jacobsens Zusammenstellung.

XXV. Florenz: Uffizien Nr. 236 F. Von Daniele da Volterra. Die sechs Figuren rechts auf der Grisaille.

XXVI. Florenz: Uffizien Nr. 591. Von Daniele da Volterra. Der nach links Eilende mit der Lanze.

XXVII. Florenz: Uffizien Nr. 12794. Domenico Campagnola zugeschrieben. Die Kletterer.

XXVIII. Florenz: Uffizien. Ignoto: Studie nach dem vom Rücken gesehenen Lanzenträger (wohl identisch mit XVII).

XXIX. Florenz: Uffizien. C. Mehus 15308, 15309. Studie nach dem Karton.

XXX. London: South Kens. Mus. Dyce-Collection. Der vorgebeugt Hinabschauende, dem aber der hinabgreifende linke Arm des knieend Hinablangenden gegeben ist (J. P. Richter: Kunstchronik 1878, XIII, 477).

XXXI. Paris: Louvre Nr. 763. Der ins Wamms Fahrende und der vor ihm Kauernde.

XXXII. Paris: Louvre Nr. 810. Der knieend Hinablangende und der Kauernde hinter ihm.

XXXIII. Paris: Louvre Nr. 713 (Ber. 1739). Der nach rechts eilende Lanzenträger.

XXXIV. Venedig: Akademie. Der nach links eilende Lanzenträger und der Mann, der einem Andern den Panzer anschnallt.

XXXV. Wien: Albertina. S. R. 126. Früher Viti genannt. Oberkörper des nach links schreitenden Lanzenträgers.

XXXVI. Wien: Albertina. S. R. 125. Derselbe Wegschreitende, der unter ihm Liegende und der Anschnallende.

E. Stiche.

XXXVII. Marcantonio Raimondi B. XIV, 487. Die Kletterer von 1510. Landschaft aus Stich des Lukas van Leyden B. N. 2, 126.

XXXVIII. Marcantonio. Der Heraufsteigende. B. 458.

XXXIX. Marcantonio. Der Strumpf anziehende Alte. B. 472.

XL. Agostino Veneziano. Die fünf Figuren: der das Beinkleid Anknüpfende, der im Sitzen sich Umdrehende, der vorgebeugt Hinabblickende, der sich Erhebende und der den Strumpf Anziehende. 1523. II. état. 1524. B. 423. — Kopie im Gegensinne, bez. M. L. (Michele Lucchesi) cum privilegio.

XLI. Agostino Veneziano. Der das Beinkleid Anknüpfende. B. 463.

XLII. Agostino Veneziano. Der linkshin Wegschreitende, der sein Kind trägt, genannt il Stregozzo. B. 426.

F. Verwerthungen von Figuren des Kartons in Stichen und Bildern.

XLIII. Anonymus (Gio. Batista Scultore?): Le jeune homme voguant sur la mer. Pass. VI, 137. Hier der nach links eilende Lanzenträger und die neben ihm liegende Figur benutzt. Vgl. J. P. Richter (Kunstchronik 1878, XIII, 479). Thausing (ebendaselbst) hält den Stich für identisch mit dem von Passavant III, p. 42, Nr. 115 angeführten: Deux adolescents voyageant sur mer dans une coquille.

XLIV. Hans Sebald Behram. Holzschnitt. B. 165. Der Jungbrunnen. In der Badehalle rechts: Der Heraufsteigende und der hinter ihm Kauernde (im Gegensinne). — Kopie hiervon: Joh. Theod. de Bry, Kupferstich (Thausing ebd.).

XLV. Jan Schorel: Gemälde der Taufe Christi in Haarlem (J. P. Richter ebd.).

XLVI. Al. Allori: Zeichnung Uffizien Nr. 6374. Drei Figuren scheinen, nach Jacobsen (Rep. f. K. XXVII, 402), vom Karton inspirirt.

XLVII. Rubens: Gemälde. Taufe Christi in der Gallerie zu Antwerpen. Der den Strumpf Anziehende, ein Sitzender, der das rechte Bein über das linke gelegt hat und den rechten Fuss mit der Hand fasst, und zwei das Hemd Anziehende.

In dem Gemälde der Schlacht von Montemurlo von G. B. Franco finden sich nicht, wie man annehmen möchte, Entlehnungen aus dem Karton.

Aus einer genau vergleichenden Prüfung des gesamten Materials, die im Einzelnen hier darzulegen überflüssig erscheint, ergiebt sich nun Folgendes:

1. Die Holkham'sche Grisaille giebt getreu die Kartonkomposition wieder, denn aus den Stichen und Kopien, wenn man sie alle zusammenstellt, ergiebt sich die Anordnung der Figuren genau so, wie auf der Grisaille.

2. Die Kreideskizze (unsere Nr. I) in den Uffizien Nr. 613 ist ein früher Entwurf zu dem Karton, der später vielfach verändert wurde. Wenn auch noch in anderen Stellungen, ist die untere Mittelgruppe der Grisaille (der sitzend sich Umwendende, der Hinabschauende und der dahinter Herbeieilende) schon im Wesentlichen fixirt, auch der die Hose Nestelnde. Von der Gruppe links ist nur der Emporkletternde schon einigermaassen bestimmt. Hinter ihm aber ist der Deutende und der das Wamms Anziehende noch nicht erfunden, sondern an deren Stelle sind noch drei nach hinten Eilende geplant. Ausserdem ist noch weiter links eine das Ufer hinanklimmende und eine über ihr sich vorbeugende Figur geplant. — Nach diesem Entwurfe erstreckte sich die Komposition noch etwas weiter nach links, als auf der Grisaille. Dagegen fehlen die auf der Grisaille ganz rechts befindlichen fünf Figuren.

3. Die Thausing'sche Albertinaskizze ist eine willkürliche spielende Neuanordnung der Figuren der Grisaille. Der Künstler, der sie anfertigte, suchte durch Umstellung der einzelnen Gestalten, die er zum Theil im Gegensinne gab, eine ihm gefälligere gelöstere Darstellung zu schaffen. Er verwerthet alle Figuren, mit Ausnahme des nach vorwärts Stürzenden, des Bläsers und des Kopfes im Profil neben dem Bläser, des mit der Lanze nach hinten Stürmenden und des ein Tuch über den Kopf Ziehenden. Aus den Stichen und Einzelkopien kann er seine Darstellung nicht entwickelt haben — vielmehr nur aus dem Karton selbst oder aus der Grisaille oder einer Zeichnung nach dem Karton, die dasselbe wie dieser, zeigte.

Diese drei Schlussfolgerungen können wir als ganz gesicherte betrachten. Die einzige Frage, welche bleibt, ist nur die: giebt die Grisaille den ganzen Karton wieder, oder war auf diesem noch Anderes zu sehen? Vasari erwähnt „Unzählige, die zu Pferde kämpfend das Handgemenge begannen". Studien zu solchen Reiterszenen haben wir kennen gelernt, auch die verschiedenen Entwürfe für Helme weisen auf sie hin. Wo aber haben wir uns diese Szenen zu denken? Doch offenbar im Mittel- oder Hintergrunde. Hinter der gedrängten Figurengruppe der Grisaille sind sie nicht anzubringen, sie müssen sich also links oder rechts oder auf beiden Seiten von ihr befunden haben. Dafür, dass links solche Kämpfe zu sehen waren, spricht der Deutende und der Kletterer, der aufgeregt nach dort schaut. Aber auch nach rechts ist die Aufmerksamkeit nicht minder gerichtet, und nach dieser Seite hin stürmt man zum Kampfe.

Nicht dies allein, auch die Anordnung der Figuren auf der Grisaille nöthigt ohne Weiteres zu der Annahme, dass es sich in ihr nur

um einen Theil, wenn auch den bedeutendsten der Komposition handelt: rechts ein eng geballter Haufen von Gestalten, links einzelne gelöste Figuren. Jedes Gleichgewicht fehlt. Nun gäbe es zwei Möglichkeiten, dasselbe herzustellen: entweder wir denken uns den die Hose Nestelnden als die Figur, welche die Mitte bezeichnet, oder der gedrängte Haufen von Gestalten bezeichnet sie. Im ersteren Falle müssten wir eine ähnliche Fülle von Erscheinungen, wie den Haufen, uns links vorstellen, im anderen Falle rechts von dem Haufen Gestalten, die allgemein den sechs Figuren links entsprechen würden. Die erste Annahme erscheint mir sehr unwahrscheinlich: die Mitte der Komposition würde dann sehr ärmlich und unbedeutend gewirkt haben. Für die zweite hingegen scheint mir Vieles zu sprechen. Erstens: eben die gedrängte Fülle der Gestalten selbst. Zweitens: der sehr kunstvolle, komplizirte Dreiecksaufbau der Gruppe, an dessen Schräge links die dominirende Richtungslinie der Figuren links sich anpasst. Drittens: die starke Bewegung der Figuren der Gruppe nach rechts, welche eine Auflösung gleichsam verlangt. Viertens: es ist kein linearer Abschluss der Komposition hier gegeben. Ich muss also annehmen, dass sich rechts noch grössere Gestalten im Vordergrund befunden haben, darunter etwa zwei Sitzende vorn am Ufer (hier käme die eine Gestalt des Sitzenden bei Rubens in Betracht), hinter denen man sich hier den ein Pferd Besteigenden (unsere Nr. V, Oxford) vorstellen könnte — doch das bleibt natürlich Phantasie! Denken wir uns aber solche Figuren rechts ergänzt, dann würden links und rechts von dieser dreigetheilten Hauptkomposition die Reiterkämpfe im Hintergrunde, vermuthlich hinter einigen Vordergrundfiguren — der herbeieilende Rufende in London (Nr. VIII) könnte links seinen Platz finden — zu sehen gewesen sein, in Gruppen, wie sie uns die Zeichnungen Nr. II, III, IV (Oxford) und XIV (London, Malcolm) zeigen.

So nur und nicht anders vermag ich mir den gesamten Karton zu rekonstruiren. Es bleibt bloss die eine Frage noch zu beantworten: wie kam der Verfertiger der Grisaille (oder der in ihr nachgebildeten Zeichnung) dazu, alle jene Dinge wegzulassen? Die Antwort hierauf erscheint mir leicht: nur der von ihm wiedergegebene Theil des Kartons war vollendet. Der andere wird nur skizzirt gewesen sein. Dies scheint nun freilich im Widerspruch zu stehen zu der im Anfange dieses Exkurses zitirten Äusserung des Meisters von 1524. Aber diese ist nur sehr allgemein gefasst, und für meine Meinung spricht eine Äusserung Vasaris, der, nachdem er die in der Grisaille gegebenen Figuren im Wesentlichen gekennzeichnet hat, fortfährt: v'erano ancora molte figure aggruppate et in varie maniere abbozzate, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti e chi sfumato e con biacca lumeggiato,

volendo egli mostrare, quanto sapesse in tale professione. Das heisst doch nichts Anderes, als dass Vieles nur skizzirt war. Und eben diese Dinge hat, wie es scheint, der Maler der Grisaille weggelassen.

Zusatz: Kurz vor der Drucklegung erhalte ich Wilhelm Köhlers sorgfältige Untersuchung über „Michelangelos Schlachtkarton" (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Central-Kommission für Kunst- und historische Denkmale 1907, Heft III, IV). Ich freue mich zu sehen, dass er — und zwar auf dem gleichen, natürlich gebotenen methodischen Wege — zu derselben Hauptansicht, dass die Grisaille eine treue Nachbildung des Kartons sei, gelangt, wie ich. Auch bezüglich der Albertinaskizze sind wir zu gleichem Resultate gekommen. Nicht aber bezüglich der Uffizienskizze. Köhler hält sie nicht für eine Originalzeichnung Michelangelos — die von ihm geltend gemachten Argumente überzeugen mich aber durchaus nicht. Wie oben dargelegt, sprechen die bedeutsamen Unterschiede in mehreren Bewegungsmotiven gegen die Ansicht, es handle sich hier um eine Zeichnung nach dem Karton. Köhler hilft sich in seltsamer Weise: er findet Verschiedenheit der Zeichnungsweise in der Figurengruppe rechts und den Figuren der linken Hälfte der Komposition, Verschiedenheit, die ich nur darin sehen kann, dass die Figuren rechts mehr verwischt sind. Er erklärt sie daraus, dass rechts der Zeichner nach dem Karton skizzirte, links aber bloss aus der Erinnerung geschaffen habe. Diese gezwungene Erklärung, aus der die Abweichungen vom Karton erklärt werden sollen, kann in keiner Weise befriedigen, schon aus dem einfachen Grunde nicht, dass auch die Figuren rechts nicht genau dem Karton entsprechen: die Stellung des sich Herabbeugenden ist eine andere und an dem Sitzenden gewahrt man Pentimenti. Schlagend gegen Köhlers Hypothese und für mich spricht aber die von ihm nicht bemerkte Thatsache, dass Michelangelo die Figur des Kletterers ganz links in seine Komposition der Sündfluth in der Sixtina aufgenommen hat. Dies macht die Annahme, die Uffizienskizze sei von einem Zeichner nach dem Karton angefertigt worden, unmöglich. Denn, wie ich unten noch darlege: da die Figur in der Sündfluth vorkommt, ist sie im Karton nicht gewesen. Es giebt nur eine natürliche Erklärung: diejenige, dass wir hier eine Vorstufe der definitiven Komposition vor Augen haben. Da nun aber Köhler die Skizze als Quelle doch werthschätzt und ihr bei der Rekonstruktion des Kartons eine bedeutende Rolle zuweist, kommt es auf diese Divergenz unserer Meinungen nicht sonderlich an.

Bedeutend wird diese erst bei dem endlichen Rekonstruktionsversuch des ganzen Kartons. Köhler entscheidet sich für die erste der beiden Annahmen, die ich als möglich bezeichnete: er betrachtet

den die Hose Nestelnden als die Mitte der Komposition und fügt links, um die Symmetrie herzustellen, mit einigen Verschiebungen die Figuren an, die wir auf der Uffizienskizze sehen. Der am Ufer Hinanklimmende (links vom Kletterer) wird ihm so zum Pendant des den Strumpf Anziehenden. Ein Gegenstück zu dem Stürmenden rechts wird ihm der vorschreitende Alte (über dem Klimmenden), den er sich aber demzufolge weiter nach links versetzt denkt. Dem einen nach vorne Eilenden rechts möchte er links den einen nach hinten Eilenden entsprechen lassen, wodurch dann der zweite nach hinten Eilende links den Werth erhielte, wie rechts die Gruppe der Beiden, deren Einer dem Anderen den Panzer anschnallt. In feinsinniger Weise begründet dann Köhler, wie auf diese Weise sich ein durchgehendes Kompositionsprinzip, das mit Gegensätzen arbeitet, nachweisen lasse. Die Reiterkämpfe denkt er sich links, zwischen und über den Figuren hinten angebracht.

Diese Rekonstruktion ist sehr beachtenswerth und sie gewinnt gewiss besondere Glaubwürdigkeit dadurch, dass sie sich an die Uffizienskizze hält. So war auch ich bei meinen Untersuchungen zuerst zu der gleichen Annahme gelangt. Dann aber hat mich Verschiedenes stutzig gemacht und mich zu der Meinung geführt, nicht links, sondern rechts sei die Komposition der Grisaille durch Figuren zu ergänzen.

Erstens erschien und erscheint mir die fächerförmige Komposition der Köhler'schen Rekonstruktion mit den geballten Massen zu beiden Seiten, den gelösten einzelnen Figuren in der Mitte künstlerisch unbefriedigend, während mir die Anordnung der Masse in der Mitte das Natürliche dünkt und der monumentalen florentinischen Kompositionsweise entsprechend. Auch Lionardo wird seine dichtgedrängte Reitergruppe doch in der Mitte seines Kartons angebracht haben. Dass aus der Masse nach links und rechts die Einzelnen sich loslösen, liegt auch in dem Charakter des geschilderten Vorganges begründet. Und zudem erscheint die Erregung in ihr am höchsten gesteigert. Diese stärksten Akzente, diese Gipfelung der Bewegung wird man sich doch nur in der Mitte, nicht seitlich am Rande, denken dürfen!

Zweitens. Für mein Gefühl kann die Komposition rechts nicht so hart und unvermittelt abgeschlossen haben, wie die Grisaille es zeigt.

Drittens. Es ist nicht richtig, dass die Feinde, wie Köhler sagt, nur von links kommen. Der Aufbruch der Bewaffneten erfolgt doch gerade nach rechts. Die Bewegung geht nach dort, und deren Motivirung sollte nicht verbildlicht worden sein? Der Rahmen hätte dort abgeschnitten? Das dünkt mir unglaubhaft!

Viertens. Es ist nicht wahrscheinlich, dass Michelangelo un-

mittelbar neben dem Kletterer noch einen zweiten Hinanklimmenden sollte gezeichnet haben.

Fünftens. Ergänzt man sich die Figuren links im Köhler'schen Sinne, so würde die Richtlinie der ganzen Komposition die Diagonale von links unten nach rechts oben sein, und zwar dreifach in Parallelen betont: 1. durch die nach hinten Eilenden der Uffizienskizze, 2. durch den mit der Lanze nach hinten Stürmenden (sowie den Kletterer) und 3. durch die in gleicher Richtung eilenden Bläser und den Gewappneten (sowie den unten sitzend sich Umdrehenden). Dann hätte die Komposition keinen Mittelpunkt, sondern das Ganze erschiene nur als die linke Hälfte einer Darstellung, deren ganze rechte Hälfte uns unbekannt bliebe! Der Eindruck wäre der einer durchweg nach rechts gehenden Bewegung, die sich plötzlich unvermittelt und unmotivirt rechts staut.

Sechstens, und dies erscheint mir an sich beweisend: den Hinanklimmenden hat Michelangelo, wie erwähnt, in der Sündfluth später, und zwar genau, angebracht. Dies sagt so viel, als dass er ihn in dem Karton nicht gegeben, diese Figur des frühen Entwurfes bei der definitiven Gestaltung des Werkes aufgegeben hat. Dass Michelangelo genau dieselbe Gestalt noch einmal in einem Gemälde angebracht, ist undenkbar. Niemals hat er sich in dieser Weise kopirt.

Diese Erwängungen sind für mich ausschlaggebend. Ich halte die Köhler'sche Rekonstruktion für verfehlt. Die Uffizienskizze ist nicht aus Erinnerungen an den Karton entstanden, sondern sie zeigt einen ersten Entwurf; Einzelnes aus demselben hat Michelangelo später beibehalten, Anderes aber, wie die beiden Laufenden hinter dem Kletterer, aufgegeben oder anders angebracht, als er die Komposition weiter entwickelte. Nicht links, sondern rechts haben wir uns Gestalten zu ergänzen und sowohl links (an Stelle des Felsens in der Grisaille) als rechts im Hintergrunde Reiterkämpfe vorzustellen. Die Feinde kommen von beiden Seiten, die Hauptschlacht aber wird rechts stattfinden und zu ihr müssen die fehlenden Figuren rechts übergeleitet haben.

VII

Die Madonnenstudien

Ist auch die Zahl der in diese Zeit zu versetzenden Zeichnungen, welche sich mit der Mariendarstellung beschäftigen, eine kleine, so darf doch der Versuch gewagt werden, ihnen eine Vor-

stellung der Studien zu entnehmen, aus denen die zwei Reliefs und die hl. Familie Doni hervorgingen. Auch erweist es sich, dass die später von Michelangelo gebrachten Motive seiner Madonnendarstellungen in dieser Zeit schon vorgebildet waren, in der ihn der Vorwurf intensiv beschäftigt hat. Ich unterscheide der Übersichtlichkeit wegen einige Typen.

A. Maria mit dem auf dem Boden befindlichen Kinde. Hier knüpft Michelangelo also an seine Madonna von Brügge an. Es kommen zwei Blätter in Betracht.

I. London: British Museum. 1859—6—25—564. Thode 307. Ber. 1479. Flüchtige Skizze. Maria halb nach rechts gewandt sitzend, etwas nach links schauend, hält das zwischen ihren Knieen stehende, etwas nach links gewandte Kind, das, sich mit dem linken Arm auf ihr linkes Knie aufstemmend, die Rechte vor der Brust hält und abwärts schaut. Berenson betrachtet dies als eine Studie zur Brügger Madonna. Das halte ich nicht für richtig, vielmehr erkenne ich eine Fortbildung des strengen Schemas jener zu grösserer Bewegung, wie auch in der Madonna von Manchester sich zeigte, ja einen Fortschritt auch über diese hinaus in der Freiheit der Gruppenbildung. Die Zeichnung ist in die Jahre 1503, 1504 zu verlegen.

II. Florenz: Uffizien Nr. 233 F. (Rahmen 147). Thode 215. Zwei flüchtige Federskizzen. Das Kind (undeutlich) zwischen den Beinen der Mutter sitzend, die einmal en face, das andere Mal etwas nach links gewandt ist und auf der einen Studie die Hand des erhobenen rechten Armes an den Kopf legt, während die Rechte zum Kinde gesenkt ist (Pentimento: der rechte Arm über die Brust nach rechts erhoben, erinnert bereits an die eine spätere Zeichnung im Louvre), auf der anderen mit der Rechten das Kind hält, die Linke erhebt. Selbst wenn das Blatt, wie Berenson will, nicht von Michelangelo wäre, käme es doch in Betracht, denn dann wären die Skizzen Kopien nach Michelangelo'schen (so auch der schon besprochene Apostelentwurf, einige andere Madonnenstudien und eine Figur für die Madonna Doni auf demselben Blatt). Wohl 1504 (vgl. auch Loeser: Arch. stor. d. a. 1897, N. S. III, 352).

B. Stehende Maria, das Kind neben sich am Boden. Nur eine Studie:

III. Bayonne: Sammlung Bonnat. Thode 3. Ber. 1599. Das interessante Blatt, welches mehrere Madonnenstudien mit der Feder enthält (Abb. Gaz. d. b. a. 1896, XV, S. 328). Maria steht

nach links gewandt, die Linke vor der Brust, und hält mit der Rechten ihren Mantel schirmend ausgespannt über dem links von ihr, wie es scheint, auf einem Stein sitzenden Kinde, das zu lesen scheint. Der Oberkörper des Kindes noch einmal gezeichnet.

C. Maria hält das Kind auf dem Schooss.

IV. Drei flüchtige Studien auf der soeben als Nr. II besprochenen Zeichnung in Florenz, Uffizien Nr. 233 F. Die eine: Maria en face und das Kind, wie es scheint, gleichfalls. Die zweite: Maria etwas nach links gewandt, aber der Kopf fast en face; das Kind, auf ihrem linken Bein sitzend, wendet sich nach der Brust der Mutter um. Es hat also hier schon die Bewegung, die später dem Kinde der Madonna in der Mediceischen Kapelle gegeben wurde. Die dritte nicht deutlich.

V. Berlin: K. Kupferstichkabinet. Thode 4. Ber. 1363. Abb. Ber. Taf. CXXVIII. Frey XII. Maria, Brustbild, Profil nach links, vor ihr das liegende, die Beinchen erhebende Kind. Darüber Skizzen spielender Kinder und das Frauenprofil zum Theil wiederholt. Nicht, wie behauptet worden ist, Studie für die hl. Familie Doni, aber etwa aus der Zeit.

VI. Kreidezeichnung bei Mr. Heseltine in London, Thode 373. Maria hoheitsvoll herabschauend hält auf den Armen liegend das Kind, das den Kopf drehend zu ihr aufschaut. Offenbar später übergangen. — Rechts späte Studien: Torso und laufender Mann. — Eine Schülerhand fügte einen Frauenkopf im Profil hinzu. — Die Studie gehört schon in die Zeit der Sixtinischen Deckenmalerei.

D. Die das Kind umarmende Maria.

VII. Auf der unter III angeführten Bonnat'schen Zeichnung. Maria etwas nach links gewandt, wendet den Oberkörper nach rechts, hält das Kind am Leibe, das, den Hals der Mutter mit den Ärmchen umschlingend, sie küsst. Eine sehr schöne und lebensvolle Ausgestaltung des von Donatello auf dem einen Antoniusrelief in Padua (als Lunettenschmuck) gegebenen Motives. Rechts daneben ist der kleine Johannes, am Boden sitzend, den Arm über den Kopf legend und, wie es scheint, schlafend, skizzirt.

E. Maria mit dem Kind und Johannes.

Neben der eben unter VII besprochenen Skizze, auf der Johannes aber doch nebensächlich erscheint, kommt in Betracht:

VIII. Auf der gleichen Bonnat'schen Zeichnung III. Maria fast im Profil nach links sitzend mit zurückgestemmtem linken Bein

hält zwischen ihren Knieen das halb stehende, halb sitzende gelagerte Kind, das, halb nach links gewandt, mit der Rechten nach links zu weisen scheint. Im Rücken der Maria rechts sitzt auf Stein, etwas nach links sich wendend, der Johannesknabe mit Rohrkreuz. Eine durchgebildete und überlegte, sorgfältig ausgeführte Komposition.

F. Kinderstudien.

IX. London: British Museum. 1887—5—2—117. Thode 336. Ber. 1481. Die schon oben bei der Madonna von Brügge erwähnte Zeichnung mit der Inschrift: chosse de bruges. Bloss Kinderstudien, und zwar zwei darunter für den Johannes, eine für den Christusknaben (Kopfhaltung anders) auf dem Relief in London. Ausserdem 1. von hinten gesehenes laufendes Kind, 2. Kind, nach links gewandt stehend, 3. ähnliches Kind, 4. halb nach links gewandt sitzendes Kind, 5. nach hinten gewandtes sitzendes Kind, das, wie es scheint, die Mutter umhalst. Wohl 1504.

X. Oxford: Univ. Gall. Nr. 15. Thode 399. Kopien nach Zeichnungen Michelangelos. Unter anderem zwei Kinder: das eine ähnlich wie 5 auf unserer Nr. IX; das andere etwas nach rechts gewandt sitzend.

G. Maria, das Kind säugend.

XI. Die eine Studie auf der unter Nr. II erwähnten Zeichnung in den Uffizien Nr. 233 F. So flüchtig sie ist, lässt sich doch feststellen, dass sie in unmittelbarem Zusammenhang steht mit

XII. Kreide- und Röthelzeichnung in der Casa Buonarroti XV, 71. Thode 63. Phot. Alin. 1015. Das Kind in Farben ausgeführt. Nach halb links gewandt, nach halb rechts schauend, hält Maria mit beiden Händen das auf ihrem Schoosse sitzende Kind, das an ihrer Brust trinkt. Die Stellung des Kindes schon fast die gleiche wie in der Medicimadonna. Diese wundervolle Zeichnung, die dem Bargellorelief ganz nahe steht, ist von Berenson für Bugiardini erklärt worden!! Durchaus mit Unrecht. Sie trägt in Allem den Stempel des Michelangelo'schen Geistes, ja gehört zu Dessen schönsten Studien, die auf uns gekommen sind.

XIII. Kreidezeichnung in London, British Museum P. p. 1.—58. Thode 341. Maria in ganzer Figur, nacktes Modellstudium. Sie schaut hier, wie in XI und XII nach rechts. Das Christkind ganz ähnlich in der Stellung, nur sitzt es rittlings auf dem rechten Bein der Mutter, was auf die spätere Mediceische

Madonna hinweist. Flüchtig angedeutet ist der sich von hinten herüber beugende Kopf des Joseph und der seitwärts rechts hinter dem Stuhl hervorschauende Johannesknabe. Ein wundervolles Blatt.

VIII
Studien zur Anna selbdritt

Lionardos Karton der Anna selbdritt, der so grosses Aufsehen in Florenz erregte, hat Michelangelo offenbar veranlasst, auch seinerseits das schwierige Problem dieser Gruppenbildung zu lösen. Zwei Zeichnungen sind erhalten:

1. Oxford: Univ. Gall. 22. Thode 406. Ber. 1561. Phot. Kensington 1958. Feder. Anna sitzt halb nach links gewandt. Auf ihrem rechten Beine, fast en face, sitzt Maria, die mit der Rechten das sitzende Kind in einer um ihre linke Schulter gezogenen Schlinge hält. Hier ist die von Lionardo gewonnene Anregung ersichtlich und wird gleichsam beglaubigt durch die Studien auf der Rückseite des Blattes: den Oberkörper eines Jünglings vom Rücken gesehen und namentlich einen wunderbar schönen Jünglingskopf im Profil, der in Nachahmung Lionardos entstanden ist und neben dem das Wort: leardo (Abkürzung für Leonardo) zu lesen ist. 1504, 1505 anzusetzen.

2. Paris: Louvre Nr. 110. Thode 461. Ber. 1579. Phot. Giraudon 84. Abb. Frey 27. Hier tritt an Stelle der Frontansicht die seitliche Anordnung. Die grossartig, sibyllenartig aufgefasste Anna sitzt nach rechts gewandt auf dem Boden, mit der Rechten sich aufstützend. In ihrem Schoosse, gleichfalls nach rechts gewandt, aber den Kopf etwas nach links wendend, sitzt Maria und reicht dem zwischen ihren Knieen gelagerten Kinde die Brust. Daneben Skizze eines nackten Mannes und ein jugendlicher Kopf. Eine handschriftliche Bemerkung sagt: chi dire mai chella f. di mia mano. — Scheint mir später als die vorige Zeichnung und nähert sich im Stile schon den Gestalten der sixtinischen Decke. Vielleicht in der Zeit der Madonna Doni entstanden.

IX
Das Madonnenrelief des Bartolommeo Pitti im Bargello

Vasari erwähnt es in der ersten und zweiten Ausgabe: „für Bartolommeo Pitti begann er ein anderes (tondo di marmo), welches von Fra Miniato Pitti von Monte Oliveto, der sich in seltener Weise auf Kosmographie und viele Wissenschaften und im Besonderen

auf die Malerei verstand, seinem grossen Freunde, dem Luigi Guicciardini, geschenkt ward." Varchi (Leichenrede) sah es im Hause von Dessen Neffen, Pietro Guicciardini. Im Mai 1823 wurde es für die Galerie gekauft, von wo es in das Museo nazionale gelangte (Vasari VII, Anm. 157).

Über die Weiterentwicklung des zuerst in der Madonna von Brügge, dann in der Madonna von Manchester gegebenen Motives handle ich im Text des dritten Bandes. Der Übergang von der letzteren zu unserem Relief wird gleichsam durch die Londoner Skizze (Nr. I oben in dem Exkurs über die Madonnenentwürfe) repräsentirt. Aber eine direkte Studie ist nicht erhalten.

Portheim bemerkte, der Jesusknabe erinnere an antike Figuren, etwa an die Genien mit umgestürzter Fackel (Rep. f. K. XII, 144), und Steinmann glaubt, der Gedanke der Komposition sei Michelangelo durch den antiken Sarkophag der Gräfin Beatrice im Camposanto zu Pisa gegeben worden, wo man Eros neben Phädra sieht, auf deren Knie er den Arm aufstützt (Zeitschr. f. bild. K. N. F. 1896, VII, 169ff.). Man könnte auch auf Gemmen hinweisen, auf denen Aphrodite sitzend und neben ihr Eros dargestellt wird, wie z. B. die säugende Aphrodite in Furtwänglers Werk (Die antiken Gemmen. 1900. Taf. XIII, 4), doch ist es nicht nöthig, eine unmittelbare Anlehnung an ein antikes Vorbild anzunehmen. Hat doch Signorelli in seinem Michelangelo wohlbekannten Bilde der Uffizien den am Boden stehenden, an Marias Knie sich haltenden Christusknaben gegeben.

In der Bewerthung dieses Werkes sind sich Alle einig, wie denn auch Keinem die in ihm gegebene Vorverkündigung der delphischen Sibylle entgehen konnte. Man wird es in die Florentiner Zeit 1504, 1505 versetzen müssen.

X

Das Madonnenrelief des Taddeo Taddei in der Royal Academy zu London

Es wird nur ganz kurz, als in der Casa des Taddeo befindlich, von Vasari in der ersten und zweiten Auflage erwähnt. Im Anfang des XIX. Jahrhunderts befand es sich in Wicars Sammlung zu Rom, wurde 1823 von Sir George Beaumont gekauft und nach London gebracht, wo es in die Royal Academy kam (Schorers Kunstblatt 1823, IV, 46, nach ihm vom British Museum gekauft). W. Young Ottley verfertigte einen Kupferstich danach. Passavant, der es in seiner Kunstreise 1833 bespricht, verwechselte es mit der Madonna an der Treppe (vgl. auch Waagen: K. u. K. II, 155).

Der Zustand ist folgender: im Wesentlichen vollendet sind nur der Kopf, der Oberkörper, die Oberbeine des Christkindes, die Parthie des Mantels der Maria an der Brust und ihr Hals. Ihr Kopf ist weniger ausgeführt, der Johannesknabe nur angelegt. Die rechte Seite des Körpers der Maria verschwindet hinten im Stein, der durch Meisselschläge klein zerklüftet ist. Wohin ihr Arm sich bewegt, ist undeutlich; er scheint Johannes an der Wange zu berühren. Johannes hält einen Vogel in der Hand. Offenbar hat der Künstler die Arbeit wegen der ungenügenden Sichtbarmachung der Gestalt der Jungfrau aufgegeben.

Zwei Skizzen zu dem Johannesknaben sind, wie auch Berenson bemerkt hat, auf der Londoner Zeichnung mit den Putten (s. oben Nr. I im Exkurs über die Madonnenstudien) zu finden. Auch für den Christus ist dort vielleicht eine Studie zu gewahren in dem mit den Armen nach rechts strebenden Kinde, das aber freilich nach rechts schaut.

Springer hielt dies Relief für früher, als das im Bargello, und hierfür könnte Einiges geltend gemacht werden, wie der schräg über die Brust gezogene Mantel, der an das Motiv in der Madonna von Manchester erinnert, und in dessen unruhigerer und kleinerer Fältelung. Zweierlei aber spricht für Wölfflins Meinung, es sei später: einmal die vollkommenere Einordnung der Gestalten in das Rund und dann der Bruch, der hier mit dem älteren Motive der Stellung der Madonna vollzogen wurde: sie sitzt auf dem Boden. Darin zeigt sich also Verwandtschaft mit der hl. Familie Doni. Freilich könnte man andrerseits geltend machen, dass hier der Johannes noch wie in der Madonna von Manchester und in einigen Zeichnungen nebengeordnet ist, während er auf dem Tondo des Bargello wie in dem Donibild untergeordnet in den Hintergrund gebracht wird. Aber dies darf als Verlegenheitsauskunft betrachtet werden, während in London eine lebendige dramatische Beziehung zwischen den Kindern erreicht wird.

Die Dreifigurenkomposition auf der Bonnat'schen Zeichnung (siehe oben Nr. VIII), offenbar auch für ein Rund gedacht, dürfte dem Londoner Relief vorangehen, da in ihr noch keine Beziehung zwischen den Kindern, sondern der Johannes seitwärts, ja im Rücken der Madonna angebracht und nur linear, aber nicht geistig in die Gruppe einbezogen ist.

Dass das Motiv des Kindes in Raphaels Bridgewatermadonna durch unser Relief inspirirt ward, ist schon von Wölfflin hervorgehoben worden.

An die Komposition knüpfte Pierino da Vinci in seinem Rundrelief, jetzt im Bargello an, und suchte sie in einheitlicher Weise zu gestalten.

XI

Die heilige Familie des Agnolo Doni in den Uffizien

Bereits in der ersten Auflage bringt Vasari Alles, was er zu sagen hat über dies Gemälde: dass Agnolo Doni es bei Michelangelo bestellt und Dieser es so sorgfältig ausgeführt habe, wie kein anderes. Er rühmt den Ausdruck des Glückes und der Freude, den Greis daran theilnehmen zu lassen, in dem Kopf der Maria, das Zartgefühl und die Ehrfurcht, mit welcher Joseph das Kind in Empfang nimmt, die grosse Kunst in den Jünglingen des Hintergrundes. Auch erzählt er die in unserem ersten Bande (S. 111) mitgetheilte Geschichte von der Bezahlung, die übrigens von Condivi verschwiegen wird. Nach Letzterem hatte der Künstler 70, nach Vasari 140 Dukaten für das Werk erhalten. Varchi (Leichenrede) bewunderte es bei dem Sohne Agnolos, Giambattista. Doni in seinem „Disegno" (S. 49) erwähnt es als von „dem Meister der Meister" geschaffen.

Grimm erzählt (auf Grund welcher Quelle?), es sei dreissig Jahre später für 220 Skudi verkauft worden und der Käufer hoffte noch mehr dafür in Lyon zu erhalten; von dort müsse es nach Florenz zurückgekehrt sein. In den „Bellezze di Firenze" 1678 berichtet Cinelli in einer Note: das berühmte Rundbild Michelangelos ist jetzt in der Tribune, da es von einem Doni seinem Vater, mit dem er sich erzürnt hatte, weggenommen und dem Grossherzog geschenkt wurde, der ihm als Entgelt dafür die Podesteria del Galluzzo mit Prolongation von sechs Monaten gab (Geldwerth: 500 Skudi).

Die neueren Urtheile, so sehr die Kunst in dem geschlossenen Aufbau der reich bewegten, plastisch gedachten Gruppe und die Potenz der Gestaltung allgemein anerkannt wird, sind doch fern davon, die unbedingte Bewunderung Vasaris zu bestätigen. Man vermisst die hohe Auffassung, das Seelische in den Figuren. Weder die mütterliche Maria, die Michelangelo überhaupt nicht habe, noch die feierliche Maria, sondern nur eine Heroine sei dargestellt, meint Wölfflin. Burckhardt ruft aus: Leute mit solcher Gesinnung sollten keine hl. Familie mehr malen. Justi nennt die poetische Wirkung vollständig verfehlt und geht so weit, zu äussern: „man glaubt eine Episode aus der Vorstellung einer Gymnastikerfamilie zu sehen. Dazu passten die Figuren aus der Palästra im Hintergrunde." Symonds bezeichnet Maria als eine contadina, aber freilich von sublime dignity and grace, Johannes als ignoble und Christus als „a commonplace child". Auch das Koloristische findet zumeist strenge Kritik: Michelangelo habe Nichts von Lionardos malerischer Kunst gelernt. Mit Umgehung aller Sfumature gäbe er mit grosser

Härte und Trockenheit in primitiver Technik eine kühle und dabei bunte Färbung. Bei der Schärfe der Konturen erscheine das Fleisch wie ein bemalter Stein, die Herrschaft des Linienelementes mache sich unangenehm bemerkbar (so namentlich Heath Wilson, Symonds und Wölfflin).

In früherer Zeit hat das Eigenthümliche des Ganzen einmal zu der Meinung geführt, das Werk sei eine gedankenvolle Allegorie. G. T. Corsi sah in ihm eine philosophische und theologische Theorie auf Grund der Anschauungen des Jesajas: in Maria das mystische Jerusalem, d. h. die Kirche Christi, in den Jünglingen die fünf grössten Propheten. Die beiden Füsse der Maria und des Joseph bezeichneten den gemeinsamen Ursprung aus einer und derselben Wurzel u. s. w. (Della filosofia del concetto in opere di arte etc 1852). Dies sei nur der Kuriosität wegen angeführt.

Von Studien für das Bild ist die Modellstudie für den Kopf der Madonna, in Röthel ausgeführt, in der Casa Buonarroti anzuführen (I, 1. Thode 11. Ber. 1400. Phot. Alin. 1024. Abb. Frey 52). Eine alte freie Wiederholung oder Variation des Werkes in rechteckiger Form befand sich im Besitze des Dott. Enrico Gallizioli, dessen Vater sie vom Consigliere Rivani geerbt hatte. Hier war die Hauptgruppe unter einer Eiche dargestellt, in der Landschaft im Hintergrunde sah man Kains Brudermord und Adam und Eva, wie sie von der Schreckensszene fortgedrängt werden, in kleinen Figuren. Ottavio Andreucci, der es beschrieb, hielt es für eine Studie zu dem Bilde (Sulla scoperta di due busti in terracotta e sopra un quadro a tempera in tavola, opere amendue di M. B. Florenz 1875, S. 51).

Über den geschnitzten alten Rahmen handelte Poggi in einer Sitzung des kunsthist. Institutes (Kunstchronik XVIII, S. 299): die Wappenzeichen des Ehepaares Doni seien in ihm zu finden: links oben die Halbmonde der Strozzi, umgeben von Löwenköpfen, welche vermuthlich die Doni im Wappen führten. Nach del Migliores handschriftlichen Angaben in der Bibl. Naz. habe die Hochzeit von Agnolo Doni mit Maddalena Strozzi 1503 oder Anfang 1504 stattgefunden.

Die Beziehung des Werkes in den nackten Hintergrundsfiguren zu Signorellis Bild in den Uffizien ist mehrfach hervorgehoben worden.

XII

Die Bronzestatue Julius II. in Bologna

Es war am 21. November 1506, dass der Kardinal von Pavia an die Signoria von Florenz schrieb, Diese möge Michelangelo nach

Bologna senden, da der Papst, wie Vasari sagt: von Giuliano da San Gallo hierzu bewogen, „einige Werke“ von ihm dort ausführen lassen wolle. Am 27. November giebt Soderini dem Künstler Empfehlungsbriefe an die Kardinäle von Pavia und Volterra mit (Gaye II, 91 ff.). Vermuthlich am 29. empfängt der Papst Michelangelo und ertheilt ihm den Auftrag auf seine Bronzestatue, die ungefähr 7 Ellen hoch werden und für die er 1000 Dukaten erhalten soll (Lett. S. 427) und später auch erhalten hat (Soderinis Angabe: 3000 Dukaten, vgl. Gaye II, 108, ist irrig). Am 10. Dezember erhielt der Bildhauer Lapo d'Antonio di Lapo in Florenz die Erlaubniss, nach Bologna zu dem Meister zu gehen. Als zweiten Mitarbeiter gewinnt Letzterer den Bronzegiesser Lodovico di Guglielmo del Buono, genannt Lotti (Lett. S. 8). Am 29. Januar 1507 besuchte der Papst ihn im Atelier und sah ihm eine halbe Stunde lang bei der Arbeit zu, über die er sich befriedigt äusserte (Lett. S. 65). Am selben Tage jagte der Meister Lapo und Lodovico, die nicht gut thaten, fort, denkt aber daran, Lodovico doch eventuell wieder zu nehmen (Lett. S. 8, 65). Am 22. Februar verlässt Julius Bologna. Die Arbeit geht rüstig voran. Ende März meldet Michelangelo den Seinen, dass er in etwa einem Monate die Figur giessen werde (Lett. S. 71—74). Am 28. April ist das Modell in Wachs fertig. Gleich darauf beginnt er die Form darüber zu machen (Lett. S. 148). Er hat an den Araldo in Florenz geschrieben, dass ihm für den Guss Bernardino d'Antonio del Ponte aus Mailand gesandt werde; da er keine Antwort erhalten, habe er einen Franzosen engagirt (Lett. S. 75). Am 2. Mai berichtet er von dem Versuch der Bentivogli, sich der Stadt wieder zu bemächtigen, und spricht die Hoffnung aus, in etwa zwei Monaten nach Florenz zurückkehren zu können (Lett. S. 149). Wie es scheint, genügt ihm der Franzose nicht und bemüht er sich wieder um Bernardino, der am 15. Mai die Erlaubniss erhält, nach Bologna zu gehen (Gotti I, 163). Zwischen 20. Juni und 1. Juli findet der Guss, für den eine Bombe und eine Glocke, die früher im Thurm des Palazzo Bentivogli hing, verwendet werden, statt. Er misslingt; die Figur ist nur bis zum Gürtel geformt, der Rest des Metalles ist im Ofen geblieben, da er nicht geschmolzen war; um ihn zu gewinnen, muss der Ofen zerstört und von Neuem gemacht werden. Dann soll wiederum gegossen und die Form gefüllt werden. Er entschuldigt das Missgeschick, das Bernardino gehabt (Lett. S. 78, 79). Vor dem 9. Juli findet der zweite Guss statt und gelingt. Bernardino kehrt am 9. nach Florenz zurück (Lett. S. 80). Bis Ende Juli ist die Statue freigelegt. Er glaubt noch anderthalb Monate mit ihrer Politur und Ziselirung zu thun zu haben (Lett. S. 84). Soderini schreibt an Alberigo Malaspina am 21. August, Michelangelo sei am Ende

der Arbeit (Misc. dell'Arte I, 139). Diese erweist sich aber doch grösser; vor Allerheiligen glaubt Michelangelo nicht fertig zu sein (Lett. S. 85). Noch am 10 November schreibt er, dass er unter grossen Mühen Tag und Nacht arbeite. In Bologna habe man nicht geglaubt, dass er sie vollenden würde (Lett. S. 88). Ende Dezember scheint er mit seiner Arbeit fertig, aber er darf Bologna nicht verlassen, ehe nicht die Statue aufgestellt ist, und man trödelt. Noch am 18. Februar ist man nicht so weit (Lett. S. 89 f.). Endlich am 21. Februar wird sie an der Fassade von S. Petronio aufgestellt.

Über die Aufstellung sind wir durch zeitgenössische Berichte, die B. Podestà in seinen Notizie intorno alle due statue erette in Bologna a Giulio II, distrutte nei tumulti dell' 1511 (Bologna 1868; vgl. auch Florenz Tourtuals Besprechung in den Jahrb. f. Kunstw. 1869, II, 183 ff.) veröffentlicht hat, näher unterrichtet. Am 13. Januar 1508 war das Tabernakel, das von Filippo da Como angefertigt wurde, vollendet worden. Man hatte in die Wand oben zwischen dem Mittelportal und dem grossen Fenster darüber ein Loch in die Mauer für die Nische gebrochen. Am 15. Februar war die Statue in die Kirche gebracht worden. Um 9 Uhr Vormittags am 21. begann man sie hinaufzuziehen, was acht Stunden dauerte. Das Gewicht wird auf 14 bis 18000 Pfund angegeben. Am Abend des Tages schreiben die Reformatoren von Bologna an die Gesandten in Rom: „nach unserem ersten heutigen Schreiben dünkt es uns gut, Euch noch davon zu benachrichtigen, dass heute Abend die Bildnissstatue unseres Herrn an den vorbereiteten Platz, über der grossen Thür der Fassade von S. Petronio hinaufgezogen worden ist. Dies zu sehen, war eine so grosse Menge zusammengelaufen, dass die Meister dadurch gehindert wurden. Aus dem grossen Beifall und dem Fest, welches das Volk wegen dieser höchst würdigen Statue veranstaltete, lässt sich auf seine Verehrung und Treue für Seine Heiligkeit und auf den Wunsch, ihn hier gegenwärtig zu sehen, schliessen. Wunderbar wahrlich ist das Werk, dazu angethan, mit den antiken Statuen in Rom zu wetteifern, und würdig, das geweihte Bildniss Seiner Heiligkeit wiederzugeben, welcher wir, von unseren anderen unzähligen Verpflichtungen abgesehen, dafür zu danken haben, dass Sie diese Ihre Stadt mit einem so einzigen Schmuck hat schmücken wollen.“ Glockengeläut und Feuerwerk feierten das Ereigniss.

Folgendes ist den Berichten über die Statue zu entnehmen. Sie wog nach den meisten Aussagen 17000 Pfund (Einige sagen 14000, Andere 18000 oder sogar 20000), und war nach den Chronisten 9 bis 10 Fuss, nach Vasari 5 Ellen hoch. Diese Angabe ist die richtige. Wenn Michelangelo von 7 Ellen spricht, so bezieht

sich das auf die erste Idee, die dann modifizirt worden ist. Condivis Angabe: dreimal lebensgross, ist unrichtig, wie auch die Albertinis (Opusculum S. 55), welche sagt: statua aenea cubitorum XX. Die genaueste Beschreibung ist in der Chronik des Andrea Bernardi gen. Novacula (herausg. von Gius. Mazzatinti in den Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna 1896—97) zu finden: „der Papst sitzt auf einer Kathedra mit seinen Kronen auf dem Haupt, in die Pontifikalien gekleidet, im Mantel und hält in der linken Hand die Schlüssel über seinem linken Knie (chiave le quale tenea sopra al so zanochie stanco in mano stancha); mit der anderen gab er den Segen." Wir haben uns den Papst bartlos vorzustellen: erst nach dem Einzug in Bologna 1510 liess er sich den Bart wachsen (Steinmann: Die Sixt. Capelle II, 38). Die Nische (fenestra grande oder Capela genannt) war aus Marmor und trug oben die grosse vergoldete Inschrift: Julio secundo pontifici maximo. „Et era uno de li beli edifici che fuseno in Italia et quasi per tuta la cristianita et per tutto il mondo" (Friano degli Ubaldini). Als Vorbild der Statue denkt Steinmann (Sixt. Cap. II, 34) sich die des Innocenz VIII.; ein Nachbild möchte er in Julius III. neben dem Dom in Perugia finden. Er zitirt (S. 152) nach Duppa (S. 48) ein Epigramm des Piero Valeriano:

Quoquo tam trepidus fugis viator;
Ac si te Furiaeve Gorgonesve
Aut acer Basiliscus insequantur?
— Non hic Julius — at Figura Julii est.

Nach Rückkehr der Bentivogli wurde die Statue am 30. Dezember 1511 morgens 10 Uhr auf Beschluss der acht Signori della Guerra von ihrem Standort herabgerissen. Der Ingenieur Arduino erhielt den Auftrag hierzu und die Anweisung dafür zu sorgen, dass das Pflaster der Kirche nicht beschädigt werde. Er liess bei der Thüre auf der Treppe ein grosses Lager von Faschinen und Stroh machen. Ein dicker Strick, der an einer Winde im Innern der Kirche beim Hochaltar befestigt ward, zu welchem Zwecke die Mauer durchbrochen wurde, ward der Statue um den Hals geschlungen. Trotz aller Vorsichtsmaassregeln stürzte sie „mit solcher Wucht" hinab, dass sie durch die Faschinen hindurch ein Loch in die Treppe bohrte. Die Anhänger der Bentivogli thaten ihr allerhand Hohn und Schimpf an. Dann legte man Feuer um sie herum an und zerstückelte sie, als sie heiss geworden war. Der Kopf, welcher ungefähr 600 Pfund wog, und ein Theil der Stücke, wurde über den Platz in den Munitionsraum des Pallastes gebracht. Wenige Tage darauf wurde an ihre Stelle in die Nische ein Bild Gottvaters gebracht mit der Inschrift: scitote quoniam Deus ipse est dominus.

Erst später wurde das Loch in der Wand zugemauert, wofür am 10. April 1520 Piero da Breza bezahlt ward. Dass man heute weder von der Nische noch von der Vermauerung Etwas sieht, erklärt sich aus dem Umbau und der Bekleidung im Jahre 1647. (Nach Leandro Alberti und den Chroniken.)

Das Metall wurde dann, im Austausch gegen einige Geschütze, an Alfonso I. nach Ferrara gesandt, welcher auch den Kopf sich ausbat. Am 25. Januar 1512 zahlte das Reggimento von Bologna eine Summe an Girolamo Giglioli a conto von Geschützen, die er im Namen des Herzogs übergeben. Als man zögerte, die Bronze der Statue zu senden, sandte der Herzog den Bombardiere Quirino nach Bologna, sie zu holen. Dieser Ankauf der Statue durch Alfonso hat Julius II. in den grössten Zorn versetzt. Als sich der Herzog mit ihm nach der Schlacht bei Ravenna aussöhnen wollte, weigerte sich der Papst, empört über die ihm angethane Schmach. Er hatte gehört, seine Statue sei, mit Guirlanden geschmückt, von zwei grossen Ochsen durch Ferrara geschleift und dann zum Gussofen geführt worden zu seiner Schande. Auch war ihm hinterbracht worden, der Kardinal Hippolyt habe sie angespuckt. Durch Vermittlung des Marchese von Mantua unterrichtete Alfonso den rasenden Julius von der Irrigkeit dieser Behauptungen. Er habe wohl Metall und darunter ein Bruchstück des Bildnisses, aber nicht die Statue von Bologna erhalten. „Als dieses auf einem von acht Paar Ochsen gezogenen Karren durch die Strassen gefahren ward, schlossen sich diesem die Gassenbuben nach ihrer Gewohnheit an. Alfonso, der den Lärm auf dem Platze gehört, habe fragen lassen, was das bedeute und, als er es vernommen, sogleich einen Diener gesandt, die Buben zu prügeln und zu verjagen. Er habe es beklagt, dass jenes Bruchstück so nach Ferrara gebracht worden sei, und dieses im Castell aufzubewahren befohlen, wo es sich noch befinde, nicht aber ins Feuer werfen lassen, wie der Papst sage.“ Er erbietet sich, eine Statue des Julius machen und auf dem Platze errichten zu lassen. Dann ist er selbst nach Rom gegangen, von wo er aber, um nicht gefangen gesetzt zu werden, fliehen musste. Kurze Zeit darauf starb der Papst. (Giuseppe Campori: M. B. e. Alfonso I. d'Este in den Atti e memorie della Deput. di st. patr. dell'Emilia. Nr. 5. Vol. VI. P. I. Modena 1881.)

Aus dem Metall wurde eine Kanone, die sogenannte Giulia, angefertigt, die im Kastell gegenüber dem Portal aufgestellt war und noch 1625 als alt erwähnt wird. Was aus dem Kopf geworden, ist unbekannt. Vasari sagt, er sei in der Guardaroba des Herzogs.

Mehrere Epigramme sind auf das Ereigniss in Ferrara gemacht worden. Eines von Celio Calcagnini lautet:

Julii statua in tormentum conflata.

Julus eram, subijt rigor ille in viscera notus,
Esse que tormentum me mea fata jubent.
Et natura prior manet et furor insitus olim.
Unum dissimile est, mollior artefice.

(Cappelli: Prefazione alle lettere di L. Ariosto. Bologna 1866, p. LIX. J. B. Pigna et Coelii Calcagnini Carmina. Ven. Valgrisi c. 219.)

Die Federzeichnungen in der Malcolm Collection des British Museum, welche einen thronenden Papst darstellen, sind nicht von Michelangelo, wie Justi, der in dem dargestellten Papst Paul III. erkennt, mit Recht dargelegt hat.

III

DAS JULIUSDENKMAL

I

Geschichtliches

I. Phase: 1508—1512.

Michelangelo erhielt den Auftrag im März 1505. Giuliano da San Gallo hatte ihn in Vorschlag gebracht und dem Papst nahegelegt, man solle eine besondere Kapelle für das Denkmal bauen und dieses nicht in S. Pietro aufstellen, da hier kein Platz sei. Eine solche Kapelle würde dem Werk grössere Vollkommenheit geben (Vasari IV, 252). Viele Architekten machten Zeichnungen für diese Kapelle, bis dann der Gedanke des Neubaus von S. Peter entstand. Nachdem Michelangelo dem Papst viele Zeichnungen gemacht, wurde eine, die des Freibaues, für die Ausführung bestimmt und der Preis auf 10000 Dukaten festgesetzt, von denen er 1000 für Marmorbeschaffung erhielt. Vom April bis Dezember verweilte er in Carrara, wo er am 12. November einen Kontrakt mit zwei Schiffseignern, Dominicus Pargoli und Johannes Antonius de Merlo betreffend den Transport von 34 carrate Marmor, darunter „zwei Figuren" von 15 carrate vom Porto dell' Avenza nach Rom abschloss. Die Blöcke sollen bis zum 20. d. M. nach Avenza gebracht werden. Am 10. November folgt ein Vertrag mit den Steinmetzen Guido d'Antonio di Biagio und Matteo di Cuccarello in Carrara, welche sich verpflichten, 60 carrate Marmor in Blöcken, die nach den Angaben Michelangelos behauen sind, zu liefern, die carrata zu 2500 Pfund gerechnet. Und zwar: vier grosse Steine, davon zwei zu je 8 carrate, zwei zu je 5 carrate. Der Preis der grösseren wird auf je 35 Dukaten, der Preis der kleineren auf je 20 Dukaten festgesetzt. Die übrigen Blöcke sollen alle Stücke von 2 carrate oder weniger sein, wobei die carrata mit 2 Dukaten bezahlt wird. Bis zum Mai sind 30 carrate zu liefern (darunter je ein Block zu 8 und zu 5 carrate), der Rest bis zum September. Nach Rom zurückgekehrt erwartet Michelangelo die erste Sendung, welche Ende Januar 1506 unter schwierigen Verhältnissen bei schlechtem Wetter in Rom eintrifft, aber gleich nach dem Ausladen

durch den angeschwollenen Tiber unter Wasser gesetzt wird. Am 31. Januar hat er sie noch nicht erhalten und klagt, nicht mit der Arbeit beginnen zu können. An Matteo Cuccarello wird eine Zahlung von 50 Dukaten gemacht. Er richtet sich ein Haus auf der Piazza di S. Pietro aus seinen eigenen Mitteln ein und lässt Gesellen aus Florenz kommen. Der grössere Theil der Blöcke wird auf die Piazza gebracht, ein Theil bleibt an der Ripa. Er beginnt die Arbeit an den Architekturtheilen und den Figuren. Der Papst, von dem neuen Plan des Baues von S. Pietro gefesselt, giebt ihm kein Geld mehr. Michelangelo beklagt sich und flieht am 17. April nach Florenz. Von hier aus bietet er sich dem Giuliano da San Gallo am 2. Mai an, das Grabmal in Florenz im Verlaufe von fünf Jahren auszuführen und in S. Pietro, an welcher Stelle es dem Papst beliebe, aufzumauern. Er wolle die Blöcke, die noch in Carrara wären, nach Florenz kommen lassen, wo er billiger arbeiten könne, und die Werke, wie sie fertig würden, nach einander nach Rom senden. Die Versuche des Papstes, ihn zur Rückkehr zu bewegen, bleiben vergeblich. Am 20. Mai ist Michelangelo in Carrara. Bis zum Jahre 1508 hören wir Nichts mehr von der Angelegenheit.

Kaum wieder in Rom im Frühjahr 1508 eingetroffen und an die Arbeit in der Sixtina gehend, beschäftigt er sich auch wieder mit dem Denkmal. Er hat offenbar an Cuccarello nach Carrara geschrieben, einige der verdungenen Marmorblöcke zu senden. Dieser antwortet am 24. Juni, dass er 21 carrate schicke, nämlich vier Blöcke: zwei Figuren von je 3 carrate, die Statue Seiner Heiligkeit und eine grosse Figur (identisch mit der Papststatue?) werden erwähnt. Ende Juli schreibt Michelangelo an seinen Bruder Buonarroto, er hätte in Rom Marmor für 400 Dukaten, was sich wohl auf die eingetroffene Sendung bezieht, und schulde 140 Dukaten. Ob die zweite bis zum September verabredete Marmorsendung eingetroffen ist, erfahren wir nicht. In der folgenden Zeit nimmt ihn die Thätigkeit in der Sixtina ganz in Anspruch. Am 25. Oktober 1510 erhält er vom Datario des Papstes, Lorenzo Pucci, 500 Dukaten.

Im Herbst 1511 endlich kann er wieder daran denken, mit dem Juliusdenkmal sich zu beschäftigen. Er schreibt am 3. Oktober, dass er zweimal beim Papste gewesen sei, und äussert sich geheimniss- und hoffnungsvoll. Offenbar hat er dann noch Weiteres mitgetheilt, denn der Bildhauer Bernardino di Pier Basso von Settignano bietet sich an, zu ihm zu kommen. Er lässt ihm am 5. Januar 1512 sagen, dies gleich zu thun, ehe er einen Andern nähme, denn er beabsichtige Etwas zu thun. Als ihm aber nicht, wie versprochen worden war, ein Haus zur Verfügung gestellt und in Ordnung gebracht wird, kann er noch nicht an die Arbeit gehen

und bittet Bernardino, sein Kommen zu verschieben. Sobald die Frage des Hauses in Ordnung, wolle er sich energisch des Werkes annehmen. Man sieht, wie alle seine Gedanken, im Hinblick auf die nahe bevorstehende Vollendung der sixtinischen Gemälde schon wieder beim Denkmal sind. Im Mai 1512 gelingt es ihm, durch Bernardo da Bibbiena und Atalanta Migliorotti 2000 Dukaten a conto des Grabmales zu erhalten. Im Oktober meldet er die Beendigung der Malereien in der Sixtina, sagt aber, dass „die anderen Dinge“ (offenbar das Denkmal) nicht seiner Erwartung entsprechend gelingen, da die Zeitumstände der Kunst hinderlich sind.

Bezüglich des Zeitraumes von 1505 bis 1512 lässt sich Folgendes sagen: im Ganzen hat er 55 carrate Marmor erhalten. Darunter sind drei (oder vier?) grosse für Figuren bestimmte Marmorblöcke, deren einer für die Statue Julius' dienen soll, zwei kleinere gleichfalls für Figuren bestimmte Blöcke, und sonstige Steine für die architektonischen Theile in Rom. Er hat die letzteren mit Hülfe von Gesellen zu bearbeiten begonnen und auch die Figuren angefangen.

II. Phase: 1513—1516.

Nach dem Tode Julius' II. wird am 6. Mai 1513 der neue Vertrag mit dem Testamentsexekutor, dem Kardinal Aginensis: Leonardo Grosso della Rovere und dem Protonotar Lorenzo Pucci abgeschlossen, auf Wunsch des Ersteren wird das Werk in grösserer Art, als zuerst geplant. Der Meister verpflichtet sich, es in sieben Jahren auszuführen und keine andere Arbeit zu übernehmen. Er soll im Ganzen 16 500 Dukaten erhalten, wovon die bereits empfangenen 3500 abgezogen werden. Hiergegen hatte sich Michelangelo anfangs gewehrt, weil er Verluste gehabt: man hatte ihm Marmor gestohlen, namentlich kleine Stücke. Zwei Jahre lang soll er monatlich 200 Dukaten erhalten, in der Folgezeit dann 135. — Er nimmt nun das Haus am Macello dei Corvi und bringt den Marmor dorthin. Aus Florenz beruft er Steinmetzen, unter denen Silvio Falconi, Antonio dal Ponte Sieve, Pietro Roselli und Michele di Piero di Settignano namhaft zu machen sind. Am 9. Juli 1513 verdingt er Antonio die Vorderfassade: Architektur und Ornamentik (30 Palmi breit, 17 hoch) für 450 Dukaten „di carlini“ (60 Dukaten). Antonio scheint fleissig geschafft zu haben, denn bis zum 25. April 1514 erhält er 339 Dukaten. Er selbst arbeitet im Jahre 1513 an dem ringenden gefesselten Sklaven. In diesem Jahre erhält er im Ganzen 1200 Dukaten. 1514 hat er ausser Antonio und Falconi als Arbeitsgehülfen einen Rinieri, Cecho, Bernardo und einen Lombarden. Mitte August, als er selbst für kurze Zeit in Florenz weilt, berichtet

Falconi von Antonios dauernder Arbeit und von Dessen Bereitwilligkeit, mit Gesellen eine Statue zu abozziren. Bernardino di Pier Basso wird demnächst erwartet, welcher die „Cimasa", die noch fehlt, machen soll. An Zahlungen werden 1514 800 Dukaten verzeichnet. Im Juni 1515 erfahren wir von emsiger Arbeit. Er möchte möglichst bald mit derselben fertig werden, da er vermuthet, in die Dienste Leos X. treten zu müssen. Er hat 20 Migliaja Kupfer gekauft, um „gewisse Figuren" zu giessen und lässt sich Geld schicken. Nun bedarf er auch weiteren Marmors. Da in eben jener Zeit eine Strasse nach Pietrasanta gebaut wird und die Medici dort die Steinbrüche ausbeuten wollen, geräth er, wie es scheint, in einige Schwierigkeiten. Er korrespondirt mit Michele di Piero, der sich wieder in Florenz befindet, über die Frage, ob er von Pietrasanta Marmor bekommen solle. Doch kann er nicht nach Carrara gehen, auch keine Vertrauensperson dorthin senden. Er spricht sich nicht deutlich über diese Angelegenheit aus. Bernardino hat ihn geschädigt und spricht übel über ihn, so sendet er ihn nach Florenz zurück. Vom Mai bis Anfang August kommt er nicht zur eigentlichen Arbeit, macht Modelle und bereitet das Weitere vor, um mit Gehülfen in zwei oder drei Jahren das Ganze zu vollenden. Das Anerbieten Benedettos da Rovezzano, zu ihm zu kommen, weist er am 1. September zurück, weil er noch keinen Marmor habe, auch des Domenico Fancelli gen. Zara Dienste nimmt er vorläufig nicht an. Er will erst Antwort von Antonio da Massa, dem Kanzler des Marchese von Carrara, an den er wegen Marmors geschrieben. Am 3. November sagt er, er habe soviel Geld empfangen, dass er es erst in zwei Jahren abarbeiten könne. Verzeichnet wird als Gesammtsumme, die er 1515 erhalten, 2600 Dukaten.

In welcher Weise das Werk Anfang 1516 vorwärts geschritten ist, wissen wir nicht. Schon damals beginnen, scheint es, die Verhandlungen, die Leo X. mit ihm wegen der Fassade von S. Lorenzo pflegt. Ende April besichtigte die Herzogin von Urbino die Denkmalsarbeiten. Mitte Juni ist er in Carrara gewesen, von dort aber bald nach Rom zurückgekehrt, ohne den Empfehlungsbrief von Donna Argentina de' Soderini an den Marchese Don Lorenzo Malaspina benützen zu können. Dass es nun zu einem dritten Kontrakt mit den Erben Julius' kommt, beweist, ohne dass wir näher darüber unterrichtet wären, wie er auf eine Einschränkung der Arbeit und Verlängerung der Frist bedacht sein muss. Dies ist nur so zu erklären, dass Leos Wünsche betreffend die Fassade von S. Lorenzo ihm eine möglichste Befreiung von den älteren Verpflichtungen wünschenswerth machen.

In der Zeit von 1513 bis Juli 1516 scheint also keine weitere Marmorsendung eingetroffen zu sein. Michelangelo selbst

gestaltet damals den gefesselten und zweifellos auch den sterbenden Sklaven, vermuthlich aus den zwei kleineren Blöcken, und aus einem grossen den Moses. Von der Papststatue erfahren wir Nichts. Andere Figuren dürfte er demnach damals wohl nicht angefangen haben, wohl aber hat er Modelle angefertigt, auch die Bronzearbeiten vorbereitet. Die Architekturtheile für die vordere Fassade scheinen, den Zahlungen nach, von Antonio fertiggestellt worden zu sein.

III. Phase: 1516—1532.

In den Tagen vom 4. bis 11. Juli 1516 wird der dritte Vertrag abgeschlossen. Die Grösse des Denkmales wird auf etwa die Hälfte eingeschränkt und die Ausführungsfrist auf neun Jahre ausgedehnt. Zwei Jahre lang soll er monatlich 200, dann 130 Dukaten erhalten und darf arbeiten wo er will. Das Haus am Macello dei Corvi wird ihm zur freien Verfügung gestellt. Er geht zunächst nach Florenz und am 5. September nach Carrara, wo er ein Haus des Francesco Pelliciaja miethet und beginnt, Marmor brechen zu lassen. Dies zeigt, dass der ältere Vorrath bereits verarbeitet war. Noch weiss er nicht, wo er die Statuen ausführen wird, in Carrara, Pisa oder Rom. Er bliebe am liebsten in Carrara, hat dort aber Ärgerlichkeiten. Die Aufgabe der Fassade von S. Lorenzo beginnt ihn zu verlocken, doch denkt er in der nächsten Zeit nur an die Hauptstatuen. Ein Vertrag, den er mit Pelliciaja am 1. November betreffend vier Statuenblöcke ($4\,^1/_2$ Ellen hoch und $2^1/_3$ Ellen breit und tief) und 15 Statuenblöcke ($4\,^1/_4$ Ellen hoch) abgeschlossen, wird später am 7. April 1517 annullirt. Die vier Blöcke waren also von derselben Grösse, wie die im Anfang bestellten. Diese 19 Blöcke hat Michelangelo also nicht erhalten. Wohl aber drei andere, die er am 18. November von Bartolommeo gen. Mancino kauft. Deren grösster ist 5 Ellen lang und 3 bis $2^1/_2$ breit und tief, der zweite 4 Ellen lang, 3 breit und ungefähr 1 Elle tief, der dritte $3^1/_2$ lang, 2 bis $1^1/_2$ breit und tief. Bartolommeo erhält Anzahlung für weitere Blöcke, namentlich für einen, der 8 bis 11 Ellen lang, 4 Ellen breit und tief ist. Von diesem will er soviel nehmen, als ihm wünschenswerth. Falls Michelangelo selbst die gekauften Blöcke abozziren wolle, solle ihm Bartolommeo die Instrumente dazu leihen. Im Dezember ist er wegen der Fassade in Rom und Florenz und trifft am 31. Dezember wieder in Carrara ein. Im Jahre 1516 hat er im Ganzen 1500 Dukaten erhalten. 1517 verwerthet er 1000 Dukaten, die für die Fassade bestimmt, mit für das Denkmal. Am 3. Januar schliesst er Vertrag mit den Steinmetzen Jacopo de Turano und Antonio da Puliga betr. vier Marmorblöcke, $4^1/_4$ Ellen

hoch, wegen dessen Nichteinhaltung er sie im Februar verklagt. Am 7. Februar kauft er von Mancino vier Blöcke: I. 6 Ellen lang, $2^1/_2$ breit und 2 tief; II. 5—2—2; III. 4—3—$1^1/_4$; IV. 3—2—2. Einer von den drei früher von Mancino gekauften ist gebrochen, so dass es also im Ganzen acht Blöcke sind. (Am 7. Februar verpflichtet sich Lionardo gen. Cagione, ihm binnen 14 Tagen einen Statuenblock von $4^1/_2$ oder $4^1/_4$ Ellen Länge zu liefern. Dieser ist wohl für die Fassade bestimmt, da mit eben diesem Lionardo Michelangelo am 12. einen Vertrag auf Marmorlieferung für S. Lorenzo eingeht.) Am 12. Februar kauft er von Domenico Zara einen Block 6—$2^1/_2$—$1^2/_3$ Ellen, am 25. April einen von Lotto da Carrara 4—4—4. Waren diese für das Denkmal bestimmt? Vom Februar ab beginnt die intensivere Beschäftigung mit der Fassade, abwechselnd in Carrara und Florenz. Es wird jetzt schwer, ja unmöglich, zu entscheiden, welche der in den folgenden Ricordi und Verträgen genannten Blöcke für das Juliusdenkmal, welche für den Bau von S. Lorenzo bestimmt waren. In zwei Kontrakten vom 18. August werden einmal (von Mancino) 24 Stücke Marmor, von denen drei am Strande, 21 in dem Steinbruch Polvaccio sich befinden, das andere Mal (Lionardo Cagione) 20 Stück, von denen neun an der Marina, elf im Steinbruch sich befinden, erwähnt. Unter denen des Mancino (16. August) sind ein Block von 5 Ellen, eine sitzende Figur von $3^1/_2$ Ellen und vier „quadroni“.

Er bestellte also zuerst 19 Blöcke. In der That aber hat er nach dem erhaltenen Berichte dann nur acht, höchstens zehn gekauft. Wie viel weitere dazu kamen, ist nicht bestimmt zu sagen. Sie blieben zunächst in Carrara, denn der Notar Leonardo Lombardello schreibt am 30. Oktober, dass sowohl die an der Ripa, als die im Marmorbruch signirt und in treuliche Aufsicht, dass Nichts abhanden komme, genommen werden. In Rom hat in dieser Zeit Agostino Chigi zwei Blöcke, $4^1/_2$ Ellen gross, im Werthe von 50 Dukaten aus dem Depot (der ersten Sendung von 1505?) an sich gebracht. Er will sie bezahlen. Am 5. Dezember schreibt Leonardo Sellajo aus Rom, er habe mit dem Kardinal Aginensis gesprochen und ihm mitgetheilt, dass alle Marmorblöcke für das Denkmal an der Marina (offenbar in Carrara) bereit lägen und dass Michelangelo das Werk in zwei Jahren zu beendigen gedenke. Im Jahre 1517 werden bloss 400 Dukaten als Zahlung an Michelangelo verzeichnet.

Als am 19. Januar 1518 Michelangelo die Fassade in Auftrag gegeben wird und die Erben Julius' dem Wunsche Leos X. sich fügen müssen, bedingt Michelangelo sich die Erlaubniss aus, in Florenz am Juliusdenkmal zu arbeiten. Der Haushalt in Rom wird aufgelöst. Die Marmorblöcke werden von dort nach Florenz über-

geführt, nur die Statuen bleiben unter Verschluss in Rom. Es folgt die qualvolle Zeit in Pietrasanta. Am 23. Oktober sind die Blöcke noch in Carrara, doch hat Michelangelo es mit einem Hieronimo da Porto Venere vereinbart, sie nach Florenz zu transportiren. Der Kardinal hofft auf die beiden versprochenen Statuen, und Lionardo Sellajo mahnt Michelangelo, doch wenigstens deren eine zu vollenden. Bald darauf drängt der Aginensis, dass eine Figur bis zum Frühjahr fertig sei. Michelangelo ist in Verzweiflung, denn noch am 21. Dezember können die Blöcke nicht von Porto Venere abgehen, da der Arno trocken ist. Der Kardinal hofft, dass Michelangelo den Marmor nach Rom sende und selbst dorthin komme. Im Jahre 1518 wird nur die Zahlung von 400 Dukaten verzeichnet. — Sellajo mahnt am 22. Januar 1519 von Neuem, mit Hülfe von Mitarbeitern die eine Statue zu machen. Salviati erwidert dem Aginensis, Michelangelo werde im Verlaufe des Sommers vier Statuen anfertigen (13. Februar). Am 19. Mai treibt ihn Aginensis an, das Werk zu beschleunigen. Francesco Pallavicini werde nach Florenz kommen und sich überzeugen. Dies geschieht Anfang Juni. Pallavicini findet ihn in einem Raum, den er gebaut und in den er alle Blöcke von Carrara gebracht, bei der Arbeit. Er sieht alle die abozzirten Statuen, die noch 1542 dort sich befinden. Nach Michelangelos eigener Angabe hat daraufhin der Kardinal Medici verboten, die Thätigkeit am Denkmal fortzusetzen. Dann hört man längere Zeit Nichts. Am 27. September stirbt der Aginensis. Es taucht der Gedanke der Malereien im Vatikan auf. Der Papst will aber hierfür kein Breve bewilligen, weil er nicht die Ursache für die Unterbrechung der Arbeit geben möge. Man erhofft des Meisters Kommen nach Rom. So auch im März 1521. Damals hat Michelangelo Sorge, dass ihm das Haus doch genommen werde. Er ist mit der Medicikapelle beschäftigt. Vom Denkmal vernimmt man Nichts bis zum September 1522. Die Erben Julius' II. haben sich bei Hadrian VI. beschwert, da offenbar Nichts mehr von Michelangelo gearbeitet worden ist. Sie verlangen Wiedererstattung der Gelder und Zinsen. Salviati verhandelt mit dem Prokurator der Erben des Aginensis, Hieronimo von Urbino. Es soll ein Akkord gemacht werden. Der Kardinal Giulio verlangt Michelangelos Beschäftigung mit den Medicigräbern. Wieder vernehmen wir ein Jahr lang Nichts. Anfang Dezember 1523, als Michelangelo bei dem neu gewählten Papst Clemens VII. in Angelegenheiten der Medicigräber und der Libreria ist, kommt auch das Denkmal zur Sprache. Die Folge sind Verhandlungen Fattuccis mit Pallavicini. Der Erzbischof von Avignon verlangt es vollendet zu sehen, da Michelangelo schon den grösseren Theil des Honorars erhalten habe. Auf Fattuccis Wunsch legt Michelangelo die

ganze Angelegenheit dar. Salviati wünscht zu wissen, wie viel er seit dem 3. Juli 1516 für das Denkmal erhalten habe. Die Verhandlungen, die Fattucci mit dem Kardinal von Santiquattro pflegt, sind Ende Februar 1524 dem Abschluss nahe. Letzterer, der mit Clemens VII. gesprochen und Einsicht in Alles genommen, tritt für Michelangelo ein. Es erweist sich, dass Dieser im Ganzen 8500 Dukaten empfangen und demnach noch 8000 zu erhalten habe. Die letzteren sollen deponirt werden, wenn Michelangelo sich dagegen zur Arbeit verpflichte. Die Entscheidung steht bei dem Herzog von Urbino und Bartolommeo della Rovere. Michelangelo geräth in Verzweiflung, will die von Clemens VII. ihm zugesicherte Provision nicht erheben. Der Konflikt zwischen seinen Pflichten gegenüber dem Papste und den Erben Julius' ist akut geworden. Fattucci beruhigt ihn. Wollten der Herzog von Urbino und Bartolommeo die 8000 Dukaten nicht hinterlegen, so sei Michelangelo der Arbeit ja ledig — thäten sie es, so werde dem Meister Zeit zur Ausführung gewährt werden, oder er könne Jacopo Sansovino mit dieser betrauen. Die Marmorfiguren und Blöcke würden auf 9600 Dukaten berechnet; doch solle Michelangelo noch die Madonna, die dazu gehöre, machen. Aus den nächsten Monaten hören wir nur von den Arbeiten für die Medici. Mitte Juli schreibt Michelangelo in grosser Noth, man habe ihm mit Strafe gedroht. Fattucci, der am 16. Dezember Verlangen zeigt, nach Florenz zurückzukehren, ist dann doch noch zwei Jahre in Rom geblieben und hat des Künstlers Angelegenheiten treu weiter verwaltet. Er bittet um den Kontrakt von 1516 und tröstet Anfang Januar 1525 Michelangelo: er wolle es schon erreichen, dass Dieser doch das Haus in Rom behalte und das Grabmal mache, wie es ihm gutdünke. Am 12. April erbittet er sich eine Prokura. Darauf geht Michelangelo am 19. April nicht ein. Er will keinen Prozess führen. Wenn er eingestehe, Unrecht zu haben, könne man doch nicht prozessiren. Die Verzweiflung treibt ihn zu dem Anerbieten, er wolle wiedererstatten, was er für das Denkmal empfangen habe, jedoch womöglich mit Berücksichtigung der Einbusse an Arbeit und Zeit, die er gehabt. Er wolle verkaufen und Alles wiederersetzen. Dann sei er die Last los, die ihn nicht leben noch arbeiten lasse. Er bitte den Papst, die Angelegenheit in diesem Sinne zu ordnen. Hierauf gehen aber die Freunde in Rom nicht ein. Am 14. Juni macht er Fattucci zu seinem Prokurator. Salviati bittet ihn, ganz den Freunden zu vertrauen. Am 26. August schreibt Fattucci, er sei in Verhandlungen mit dem Prokurator Bartolommeo della Rovere. Er hat vorgeschlagen, dass die Erben Julius' die 8000 Dukaten als Provision festsetzen oder die Verpflichtung Buonarrotis auf das Denkmal aufgehoben wird. Die Antwort ist, dass die Erben nicht

einen Groschen mehr hergeben wollen. Fattucci bittet nun Michelangelo, ihm seine Auffassung eines Akkords mitzutheilen — auch ob er bereit sei, die Statue Julius' in Thon auszuführen oder ausführen zu lassen. Der Künstler erwidert am 4. September, er wolle lieber in Geld als in Arbeit seine Verpflichtungen lösen, da er von den Aufgaben für Papst Clemens auf lange Zeit ganz in Anspruch genommen sei. Damals taucht der Gedanke, das Denkmal als Wanddekoration auszuführen, auf. Derselbe sagt, als kürzeste Arbeit, Michelangelo zu.

Nun mischt sich Clemens VII. wieder in die Angelegenheit. Er hat in Vorschlag gebracht, das Denkmal aufrichten zu lassen und dann eine Konkurrenz für die Modelle zu eröffnen. Er wünscht Michelangelo für sich. Dieser solle sich nicht zur Arbeit verpflichten, sondern dieselbe nur ausführen lassen. Es genüge, dass man sage, der Meister bekümmere sich darum und betrachte sie zuweilen selbst. Es solle ihm ganz freistehen, ob er die Papststatue und die Madonna machen wolle (14. Oktober). Am 24. Oktober schreibt Michelangelo an Fattucci, er denke sich das Grabmal als Wandbau, wie das des Papstes Pius. Er wolle es allmählich ausführen lassen, vorausgesetzt, dass er die Provision von 8000 Dukaten erhalte und das Haus in Rom behalte. Die Statuen wollte er selbst ausführen. Darüber ist Fattucci erfreut und bittet am 30. Oktober um die Zeichnung, die an den Herzog von Urbino und Bartolommeo geschickt werden solle. Am 10. November berichtet er, der Prokurator der Erben sei einverstanden mit dem neuen Plan. Ein neuer Vertrag soll gemacht werden. Der Künstler soll womöglich doch zwei Zeichnungen für den Herzog und Bartolommeo einsenden. Michelangelo bittet hierauf Fattucci offenbar um Zusendung von Zeichnungen nach den Denkmälern Pius' II. und Pauls II. Fattucci verspricht dies am 29. November. Am 8. Dezember theilt er mit, dass der Vorschlag an die Erben abgegangen sei. Es handle sich nur noch um die Zeitfrage der Ausführung. Michelangelo hat daraufhin Fattucci eine Provision für seine Dienste angeboten, die Dieser aber am 8. Februar 1526 ausschlägt. Anfang März die Nachricht, dass der Herzog von Urbino sich geneigt zeige. Einige Monate lang hört man Nichts. Anfang September hat Michelangelo für Fattuccis Bemühungen warm gedankt. Letzterer bittet am 12. September um die Zeichnung, die Michelangelo Anfang Oktober schickt. Sie wird dem Herzog von Urbino übersandt. Am 1. November zeigt sich der Meister sehr beängstigt wegen der üblen Gesinnung, die die Erben Julius' gegen ihn hegen. Er fleht um Erlaubniss vom Papste, am Denkmal schaffen zu dürfen. Das hat wenig Erfolg. Clemens drängt auf seine Arbeiten, nachdem er sich die Zeichnung

für das Juliusdenkmal hat geben lassen. Wie es scheint, kommen die Erben nicht zum Entschlusse. Am 21. Dezember schreibt Fattucci, der bald darauf nach Florenz zurückkehrt, der Unterhändler Hieronimo gebe Hoffnung.

Es folgen die Kriegsjahre 1527 bis 1530. Während derselben ruht die Angelegenheit, wie es scheint, ganz. Erst am 29. April 1531 vernehmen wir wieder vom Denkmal. Sebastiano del Piombo hat mit dem Maler Girolamo Genga gesprochen, der seine Vermittlung beim Herzog Francesco Maria anbietet. Dieser wolle 8000 Dukaten aufwenden, aber auch das Werk erhalten. Sebastiano räth Michelangelo, wenigstens den Anschein von irgend welcher Arbeit zu erwecken. Am 16. Juni schreibt er, der Papst wolle die Angelegenheit befördern. Ende Juni macht Michelangelo, leidend und in Verzweiflung, den Vorschlag, er wolle 2000 Dukaten zahlen, das Haus in Rom hergeben und das Denkmal in drei Jahren ausführen. Der Papst und Sebastiano finden das Anerbieten zu grossmüthig. Sebastiano hat mit dem Gesandten des Herzogs und dem Agenten Hieronimo Staccoli auf Wunsch des Papstes gesprochen. Der Agent zeigt sich schwierig. Er hat gehört, Michelangelo wolle das Haus in Rom verkaufen; dieses gehöre ihm aber nicht. Sebastiano überzeugt die Beiden, wie doch Alles darauf ankäme, dass Michelangelo das Werk ausführe. Die herrlichsten Statuen seien schon vollendet. Staccoli entschliesst sich, die Vermittlung beim Herzog zu übernehmen. Sebastiano bittet sich von Michelangelo einen Brief an Francesco Maria aus. Michelangelo solle ja Nichts davon verlauten lassen, dass er die Arbeit Anderen anzuvertrauen gedenke (22. Juli). Mitte August schreibt Michelangelo, er habe sich die Sache überlegt. Es gäbe nur zwei Möglichkeiten: entweder das Denkmal zu machen oder Jenen das Geld zu geben, dass sie es ausführen liessen. Da der Papst ihm die Arbeit nicht erlauben werde, bliebe nur der zweite Ausweg. Er, Michelangelo, wolle die Zeichnungen, Modelle und die fertigen Statuen übergeben und 2000 Dukaten hinzufügen. Es gäbe junge Künstler, welche die Arbeit besser als er selbst machen würden. Darauf erwidert Sebastiano am 19. August, das Anerbieten sei zu gross. Am besten wäre es, er führe zwei Figuren aus, für die er ihm 2000 Dukaten zusichern könne. Der Meister ist in grosser Schwermuth. Wenn der Papst die Sache in Ordnung bringe, sei es ihm lieber, als wenn er 10000 Dukaten geschenkt erhielte (29. September).

Am 3. Oktober schreibt Sebastiano, Staccoli sei noch nicht von Urbino zurückgekehrt, doch interessire sich Pallavicini für die Sache, und der Papst und Bartolommeo Valori bemühten sich, einen Abschluss herbeizuführen. Am 19. November meldet er, Staccoli

sei aus Urbino eingetroffen. Der Herzog will nicht den grossen alten Plan, sondern den neuen ausgeführt sehen, da er kein Geld mehr ausgeben wolle. Sebastiano hat Staccoli vorgeschlagen: der alte Kontrakt solle annullirt und ein neuer gemacht werden des Inhalts, dass Michelangelo für das erhaltene Geld das Grabmal in der vereinfachten Form innerhalb drei Jahren herstelle und seinerseits noch 2000 Dukaten dafür verwende. Hierfür sollte er das Recht haben, das Haus in Rom zu verkaufen und den Erlös zu verwerthen, sowie nach eigenem Gutdünken das Werk zu gestalten. Sebastiano erbittet nun den Entwurf eines solchen Vertrages und die Prokura. Am 21. November folgt ein Postskript. Die Agenten des Herzogs verlangen, dass Michelangelo die Figuren und die Architektur des Denkmals nach Rom sende, wo dasselbe fertig gemacht werden solle. Sebastiano verspricht dies. Doch haben die Agenten noch Bedenken wegen dem Papste. Daher geht Sebastiano zu Diesem und legt es ihm nahe, eine oder die andere Figur des Denkmals für sich zu nehmen, was Clemens aber zurückweist. Der Papst wünscht vielmehr die Vollendung des Grabmales ebensosehr, wie die der Medicigräber, will selbst an Michelangelo schreiben und lässt den Gesandten des Herzogs zu sich kommen. An diesem 21. November wird das Breve erlassen, welches, aus Sorge für Michelangelos Gesundheit, ihm bei Strafe der Exkommunikation verbietet, an einem anderen Werke zu arbeiten, ausser am Juliusdenkmal und an den Medicigräbern. Am 28. November meldet Girolamo Staccoli Francesco Maria, dass er mit Michelangelo verhandelt habe und mit dem Papst sprechen wolle (Gronau: J. d. k. p. K. XXVII. Beiheft S. 5). Am 1. Dezember schreibt Michelangelo, er wolle in einer bestimmten Zeit das Geld für das Denkmal zahlen, nennt die Arbeiter, die es ausführen sollen, will ihnen mit Zeichnungen und Modellen an die Hand gehen, aber nicht selbst das Werk übernehmen. Am 4. Dezember berichtet der Gesandte Giovanni Maria della Porta an den Herzog von seiner Unterredung mit dem Papste. Dieser wolle Michelangelo nach Rom kommen lassen. Porta erbittet für sich und Staccoli eine Prokura, die ihm der Herzog am 15. Dezember sendet (Gronau a. a. O.). Sebastiano bittet Michelangelo nach Rom zu kommen. Dessen Erklärung, nicht die Leitung des Werkes zu übernehmen, habe den Papst und ihn selbst ausser Fassung gesetzt, denn der Herzog werde darauf nicht eingehen. Er solle doch die Leitung übernehmen und Anderen die Arbeit überlassen. Daraufhin erklärt sich Michelangelo bereit, nach Rom zu kommen. Porta hat die Prokura vom Herzog und Dessen Zustimmung erhalten, da er aber nach Pesaro verreist, bittet Sebastiano Michelangelo, seine Reise noch zu verschieben. Am 15. März 1532 meldet Sebastiano, dass der Gesandte mit der

Vollmacht des Herzogs eingetroffen sei. Der Vertrag solle so lauten: Michelangelo schickt alle für das Denkmal gemachten Arbeiten nach Rom und zahlt 2000 Dukaten (das Haus mit einberechnet), im Übrigen behält er freie Hand. Sebastiano meint, Michelangelo solle nur ein paar Stücke aus Florenz senden. Jene wüssten ja gar nicht, was er gemacht, und es empfehle sich, dass der Meister einen Künstler aussuche, der das Denkmal ausführe und für dasselbe verantwortlich sei. Die Agenten wüssten ja doch, dass der Papst ihm nicht erlauben werde, die Arbeit selbst zu übernehmen. Am 6. April erklärt sich Michelangelo einverstanden, nur will er, dass die Erben selbst den Künstler bestimmen und dingen, der das Grabmal fertig mache. Am 6. oder 7. April trifft er selbst in Rom ein, und es werden nun in der Folge die Verhandlungen betrieben, die am 29. April zu dem vierten Kontrakte führen.

Fassen wir kurz zusammen, was wir den Dokumenten über die Arbeiten, welche Michelangelo im Zeitraum von 1516 bis 1532 für das Denkmal gemacht, entnehmen können. Bis Anfang 1519 kommt er nicht zur Thätigkeit, denn erst damals treffen die Marmorblöcke (wie viele, bleibt unbestimmt) in Florenz ein. Der Künstler hat zwei Statuen damals zu liefern versprochen, liefert sie aber nicht. Im Verlaufe des Sommers will er vier Statuen machen. Er abbozzirt eine Anzahl Statuen, die Pallavicini im Juni 1519 sieht. Sie befinden sich noch 1542 in Florenz. Ende 1524 handelt es sich darum, dass Michelangelo noch die Madonna ausführen solle. 1525 im August wird angefragt, ob er die Papststatue machen wolle. Damals taucht der Gedanke auf, das Denkmal als Wanddekoration zu gestalten. Im Oktober ist wieder die Rede von der Madonna und der Papststatue. Nichts aber weist darauf hin, dass Michelangelo sich damit beschäftigt habe. Im Oktober 1526 sendet er die neue Zeichnung für das Wandgrabmal ein. Auf diese wenigen positiven Angaben beschränkt sich unsere ganze Kenntniss. Da es sich nun in dem Vertrag von 1532 um sechs begonnene und nicht vollendete Statuen in Rom und Florenz handelt, und da die in Rom der Moses und die beiden Sklaven sind, muss man annehmen, nur drei in Florenz begonnene Statuen seien damals für das Denkmal bestimmt worden. Dies könnten doch bloss die für das obere Stockwerk gedachten: also die Madonna und zwei andere sein, da der Entschluss, die beiden Sklaven wegzulassen, erst viel später eintritt. (Die Anbringung des Siegers und der vier Prigioni ward offenbar aufgegeben, als das Wandgrabmal ins Auge gefasst wurde.)

IV. Phase: 1532—1545.

Am 29. April 1532 wird der letzte Vertrag abgeschlossen. Michelangelo verpflichtet sich, 2000 Dukaten innerhalb dreier Jahre zu zahlen, wofür er das Haus in Rom erhält, ein neues Modell oder eine neue Zeichnung zu machen, hierfür die sechs begonnenen Statuen, sowie die anderen Theile zu liefern und das Werk in drei Jahren zu vollenden. Die sechs Statuen muss er selbst ausführen, das Übrige kann er von Anderen nach seiner Zeichnung anfertigen lassen. Der Papst erlaubt ihm, während der drei Jahre jährlich zwei Monate an dem Denkmal in Rom zu arbeiten, für welches, nachdem an S. Maria del Popolo gedacht worden war, S. Pietro in Vincoli in Aussicht genommen wird. Michelangelo geht sogleich daran, die 2000 Dukaten flüssig zu machen, was aber längere Zeit in Anspruch nimmt. Die Zeichnung behauptet er erst anfertigen zu können, wenn er alles Vorhandene geprüft, im Herbst will er mit der Arbeit beginnen. Dies theilt Porta dem Herzog am 10. Mai mit, der am 4. Juni von Desenzano aus den Auftrag giebt, die Ratifikation abzusenden (Gronau: J. d. k. p. K. XXVII, Beiheft S. 5). Am 5. Juni fügt er hinzu, Michelangelo wolle den ganzen Winter mit dem Denkmal sich beschäftigen. Clemens hat genehmigt, dass es in S. Pietro in Vincoli aufgestellt und dann der Altar mit den Ketten Petri an die Stelle des Hochaltars gebracht werde. Am 14. Juni sendet Porta die Ratifikation an Michelangelo. Am 15. Juni erbittet Michelangelo sich ein Breve, dass Montorsoli als sein Mitarbeiter nach Rom gehen dürfe. Er erhielt es am 15. Juli zugesandt. Ende August trifft der Meister mit Montorsoli in Rom ein und bleibt dort bis Ende Juni 1533. Am 25. Juli berichtet Sebastiano, dass die Mauer und das Gewölbe in S. Pietro für das Denkmal hergerichtet wird (vgl. auch Briefe della Portas an den Herzog bei Gronau a. a. O., S. 6). Am 24. August ist die Mauer fertig, kurz darauf das Gewölbe. Vom 30. Oktober bis Mai 1534 ist Buonarroti wieder in Rom, wo er sich, obgleich mit dem Jüngsten Gerichte beauftragt, mit dem Juliusdenkmal beschäftigt. Der Herzog muss aber (26. März 1534) den Bitten des Papstes, der Michelangelo für sich will, willfahren (Gronau a. a. O., S. 6). Am 23. September 1534 kehrt Dieser wieder von Florenz dorthin zurück. Am 25. September stirbt Clemens VII. Paul III. beansprucht sogleich seine Dienste. Michelangelo denkt daran, nach Aleria oder Urbino zu gehen, um dort am Denkmal zu schaffen. Wieder wird er aber durch die Aufträge Pauls von der Arbeit abgehalten, von der wir bis zum 18. September 1537 Nichts mehr hören. Damals erlässt der Papst das Breve, das Michelangelo von aller Versäumniss den Erben Julius' gegenüber freispricht, da er seinen (des Papstes)

Befehlen gehorcht habe. Im Dezember 1537 arbeitet Sandro Fancelli, gen. Scherano, an der Madonna. Wieder längere Pause. Am 7. September 1539 befreit der Herzog ihn von der Arbeit, solange das Jüngste Gericht nicht vollendet. Dann aber müsse er sich mit dem Denkmal beschäftigen. Abermals Pause. Am 18. November 1541 ist das Jüngste Gericht vollendet, das Gerüst wird abgenommen. Der Papst denkt an die Ausmalung der Paolina, für die er einige der für das Grabmal begonnenen Statuen verwerthen möchte. Der Herzog wird um die Erlaubniss gebeten, dass andere Künstler unter Michelangelos Aufsicht das Denkmal ausführen. Diese wird gegeben und bemerkt, dass der Moses und die zwei Sklaven angebracht werden sollen. Kurz zuvor, am 27. Februar 1542, hat der Meister mit Raffaello da Montelupo schon einen Vertrag abgeschlossen, wonach Dieser drei von Michelangelo begonnene Figuren: die Madonna, den Prophet und die Sibylle für 400 Skudi innerhalb 18 Monaten ausführen solle. Raffaello arbeitete daran bis zum August und erhielt 105 Skudi. Am 16. Mai 1542 kommt es zum Vertrage mit Giovanni di Marchesi und Francesco da Urbino über die Ausführung des Restes der Architektur, nämlich das obere Stockwerk (das oberste Gesims ausgenommen, das Michelangelo auf seine Kosten ausführen lassen will) gegen 700 Skudi. Da es zu Streitigkeiten zwischen Beiden kommt, wird am 1. Juni ein neues Abkommen geschlossen. Es bleibt bei dem Preise, aber die Aufgabe wird im Wesentlichen Urbino übertragen, der alle Zeit auf sie verwenden soll, indessen Giovanni nur das Recht der Überwachung behält. Die Arbeit soll nach Michelangelos Zeichnung ausgeführt werden. Im Juli wird sie von drei Sachverständigen begutachtet: ein Siebentel, nach Michelangelos Ansicht nur ein Zehntel ist fertig, wofür 140 Skudi gezahlt werden. Am 20. Juli richtet Buonarroti ein Bittschreiben an den Papst. Er finde, dass die zwei Sklaven nicht mehr für das Grabmal sich eignen, und habe zwei Statuen, das aktive und das kontemplative Leben, begonnen und so weit gefördert, dass sie leicht von Anderen vollendet werden könnten. Der Papst wolle beim Herzog befürworten, dass Raffaello da Montelupo für 200 Skudi die Vollendung übernehmen könne. Für alle anderen Kosten zur Beendigung des Denkmals wolle er selbst aufkommen und hierfür eine Summe von 1000 oder 1200 Skudi hinterlegen, auch die Arbeit überwachen. Der Herzog am 3. August erklärt sich damit einverstanden.

Am 20. August 1542 wird der letzte Vertrag mit dem Herzog abgeschlossen. Michelangelo hat 1400 Skudi hinterlegt: 800 für Urbinos Arbeit, 550 für die fünf Statuen, von denen die Madonna schon fertig ist, 50 für die Überführung und Auf-

stellung der Figuren. Michelangelo liefert den Moses. Am 21. August schliesst der Gesandte den Kontrakt mit Raffaello und Urbino ab. Hier heisst es bezüglich aller der fünf Statuen, sie seien von Michelangelo abbozzirt und fast vollendet worden. Urbino verspricht, dass der Meister die Statue des Papstes, die sonst nirgends erwähnt wird und die nach Vasari von Tommaso di Pietro Boscoli ausgeführt wurde, und auch die Hermen retuschire. Am 23. August macht Michelangelo eine Konvention mit Raffaello, dass es ihm freistehe, selbst die Vita activa und die Vita contemplativa zu vollenden, gegen 150 Skudi. Am 5. Oktober: Raffaello hat die vier Köpfe der Hermen von seinem Garzone machen lassen. Anfang Oktober ist Michelangelo in Verzweiflung darüber, dass die Ratifikation vom Herzog noch nicht gekommen sei; der Papst drängt ihn zur Arbeit in der Paolina. Er legt einem Monsignore die ganze Leidensgeschichte des Denkmales dar und wie er zu kurz gekommen wäre. Er sei im Kontrakt von 1532 mit 1000 Dukaten zu viel belastet worden, und hätte, wenn er Alles berechne, noch 5000 Skudi von den Erben zu erhalten. Am 24. Oktober schreibt der Herzog, er wolle die Ratifikation nicht geben. Daraufhin entschliesst sich Michelangelo, die beiden Allegorien selbst zu machen und eine dritte (welche ist gemeint?). Daraufhin wird Ende 1542 die Ratifikation vollzogen, über deren geschehene Absendung Guidobaldo am 19. Januar 1543 schreibt (Gronau a. a. O. S. 7). Am 6. Februar 1543 übernimmt Donato Benti von Urbino die Ausführung des Wappens Julius' nach Zeichnung Michelangelos. Am 20. Oktober 1543 schreibt der Herzog, er könne betr. den Bildhauer, der die drei Statuen gemacht, augenblicklich Nichts entscheiden, wünsche aber die Sache endlich beendet zu sehen (Gronau a. a. O. S. 7). Die Arbeit in der Paolina tritt ein. Erst Ende 1544 wieder eine Nachricht: die Architektur ist vollendet. Im Januar 1545 stellt Raffaello die Statue der Madonna (die nach Vasari von Scherano da Settignano ausgeführt worden ist, weil Raffaello krank geworden), den Propheten und die Sibylle auf; er erhält 170 Skudi. Michelangelo hat die beiden Allegorieen selbst ausgeführt, da der Papst ihm Zeit hierfür gelassen, und nimmt die 150 Skudi für sich in Anspruch. Im Februar lässt Michelangelo seine drei Statuen aufstellen, womit das Juliusdenkmal seine Vollendung erlangt hat.

Aus allem Diesen geht nun Folgendes hervor. Wie den Moses, hat Michelangelo auch die Rahel und Lea (diese Anfang der vierziger Jahre) ganz selbst ausgeführt. Die Madonna, der Prophet und die Sibylle sind von ihm, und zwar vermuthlich alle schon in Florenz begonnen, von Raffaello vollendet worden.

Also die Erfindung ist die seine. Die Papststatue ist das Werk des Tommaso di Pietro Boscoli, aber wie es scheint von Michelangelo retuschirt. Geht auch sie der Erfindung nach auf Michelangelo zurück? Es ist sehr auffallend, dass sie nur einmal 1542, sonst in den Kontrakten nicht erwähnt wird. Die untere Architektur enthält die 1513 und 1514 von Antonio dal Ponte Sieve ausgeführten Theile. Das obere Geschoss ist nach Zeichnung Michelangelos von Urbino gemacht worden. Die vier Hermenköpfe sind von einem Garzone des Raffaello ausgeführt und, wie es scheint, von Michelangelo retuschirt worden. Das Wappen wurde von Donato Benti nach der Zeichnung gemacht. Es ergiebt sich also, dass Alles — nur die Papststatue bleibt zweifelhaft — von Michelangelo gezeichnet worden ist und auch die oberen drei Statuen der Erfindung und ersten Gestaltung nach von ihm herrühren.

(Vgl. die Litteraturangaben für diese ganze Darstellung in den Regesten des I. Bandes meines Werkes unter den betreffenden Daten.)

Die für das Denkmal nicht verwertheten Statuen.

Es frägt sich nun, was er sonst noch für die früheren Entwürfe des Denkmales gemacht hat und was nicht zur Verwerthung gelangt ist. In der ersten Auflage 1550 erwähnt Vasari vier vollendete Sklavenstatuen in des Meisters Atelier in Rom. In der zweiten sagt er: Michelangelo habe in Rom acht Statuen abozzirt und in Florenz fünf Statuen und eine Viktoria mit einem Gefangenen darunter vollendet, welche — nämlich die fünf Figuren und die Viktoria — 1568 im Besitz des Herzogs Cosimo sind, dem Lionardo Buonarroti sie schenkte. Vier dieser florentiner Figuren sind die Prigioni im Garten Boboli. Da diese im Atelier der Via Mozza mit vielen anderen Blöcken beim Tode Michelangelos sich befanden, ist es doch nicht gut möglich, sie mit den vier vollendeten Sklaven, die 1550 in Rom waren, zu identifiziren. Baldinucci im Leben Buontalentis (VIII, 24) sagt, die vier Prigioni, Geschenk des Lionardo an Cosimo, seien für das Juliusdenkmal bestimmt gewesen „e poi era stato fermato che dovessero andar in Francia.“ Woher er diese Nachricht hat, weiss ich nicht.

Bezüglich jener vier vollendeten Sklaven in Rom, die Michelangelo erwähnt, bleibt also ein Geheimniss. Es wäre möglich, dass sich Vasari verschrieben und die zwei Sklaven gemeint hat, die 1550 von Ruberto Strozzi nach Frankreich geschickt wurden. Vasaris Notiz könnte auf das Jahr 1546 zurückgehen, doch war er auch 1550 in Rom. — Nun giebt es aber eine Nachricht, welche darauf hinweisen könnte, dass es mit der Zahl 4 doch seine Richtig-

keit habe. Anfang 1561 haben nämlich die Strozzi in Rom dem Herzog Cosimo zwei Statuen geschenkt. Cosimo schreibt am 15. Februar 1561 an Ammanati darüber und bittet, dass sie nach Pisa gesandt werden sollen. Es wird nicht gesagt, was für Statuen es waren und wer sie gefertigt. Von diesen Figuren nun spricht der Gesandte Serristori in dem Postskriptum des Briefes, den er am 19. Februar 1564 über den Tod Michelangelos an Cosimo schreibt, aber freilich auch ohne sie näher zu bezeichnen oder den Künstlernamen zu nennen. Er will sie nach Livorno senden. Da drängt sich der Gedanke auf: sollte Michelangelo den Strozzi vier Statuen geschenkt haben, deren zwei nach Frankreich kamen, deren andere beiden sie an Cosimo geschenkt? Allein, wo wären denn dann diese zwei Sklaven hingekommen, die niemals mehr erwähnt werden? Und wie würde es sich erklären, dass Condivi und Vasari (II. Ausg.) mit Bestimmtheit nur von den zwei Sklaven sprechen, dass Vasari um 1568 jene Notiz von den vier Sklaven, die er 1550 gebracht hatte, weglässt? Also diese Annahme hat sehr geringe Wahrscheinlichkeit für sich. — Eine dritte Möglichkeit wäre die, dass Michelangelo die vier Prigioni des Boboli wirklich mit nach Rom genommen und sie später nach Florenz zurückgesandt habe. Auch dies ist nicht sehr glaubhaft. Dafür könnte nur sprechen, dass Vasari 1550 sagt, die vier Sklaven seien in Michelangelos Hause in Rom; seit 1546 waren die zwei Sklaven ja schon im Besitze der Strozzi. — Es lässt sich Gewisses nicht sagen.

Was die Figur des Siegers anbetrifft, so haben wir das Zeugniss Vasaris und die Briefe (1564, 10. März, 18. März, 22. Mai, 29. Dezember) über die ihn betreffenden Entscheidungen. Anfangs haben Daniele da Volterra und Lionardo Buonarroti den Gedanken, die Statue für Michelangelos Grabmal zu verwerthen. Dann schenkt Lionardo sie mit den anderen Blöcken an Cosimo, und sie wird im Dezember 1565 in den Palazzo vecchio gebracht. — Vasari spricht ausdrücklich aus, dass sie für das Juliusdenkmal bestimmt war. Vermuthlich ist es eine der Figuren, mit denen sich Michelangelo 1519 und in den folgenden Jahren beschäftigt hat.

In Betracht kommt weiter die Statue des Petrus oder, wie sie dann genannt wird: die Papststatue, die in Michelangelos Nachlass in Rom gefunden wird. Sie kommt in Lionardos Besitz, und Dieser giebt Auftrag, als er Rom verlässt, sie zu verkaufen. Am 14. Februar 1566 fragt Jacopo del Duca bei ihm an, ob er sie für ein Grabmal Pauls IV. verwenden könne, das zu entwerfen er den Auftrag erhalten habe. Dann empfehle es sich, den Preis durch zwei Sachverständige bestimmen zu lassen. Am 9. März schreibt Leoni in derselben Angelegenheit: es sei noch nicht entschieden, ob die Statue für das Grabmal Pauls IV. oder für einen

anderen Zweck verwendet werden solle. Jacopo und Daniele da Volterra würden für das Interesse Lionardos sorgen. Noch 1572 ist die Figur nicht verkauft, wie Vasari am 18. Januar Lionardo mittheilt. — Diese Statue ist höchst wahrscheinlicher Weise die dereinst für das Juliusdenkmal begonnene, die 1508 (24. Juni) von Cuccarello nach Rom gesandt wurde. Es wäre aber auch denkbar, dass Michelangelo 1525 — da ist ja von der Papststatue die Rede — eine neue begonnen habe und es sich um diese handelt. Wohin ist diese Figur gekommen?

Vasari, wie wir sahen, verzeichnet acht in Rom abozzirte Statuen für das Denkmal. Rechnen wir von diesen den Moses, die zwei Sklaven, die Papststatue ab, so bleiben vier übrig. Mit diesen könnte Vasari die Rahel, Lea, den Propheten und die Sibylle — resp. falls er die Papststatue nicht zählte — auch die Madonna gemeint haben.

Im Übrigen werden nur allgemein die Marmorblöcke im Atelier der Via Mozza erwähnt. Im Jahre 1544 kaufte Herzog Cosimo von Michelangelo Marmorblöcke, die Dieser in Florenz gelassen hatte, und gab sie Bandinelli für Dessen Arbeiten im Dom. Darunter waren einige abozzirte und eine schon weit vorgeschrittene Statue von Michelangelo. Vasari erzählt (VI, 168), dass Bandinelli dies Alles in Stücke zerschlagen habe, um sich an Michelangelo zu rächen. Am 29. März 1544 schreibt Letzterer, dass das dafür erhaltene Geld: 170 Skudi, von seinen Brüdern für Lionardo angelegt werde. Vermuthlich waren dies Abozzos für das Juliusdenkmal — vielleicht aber auch einer oder der andere für die Medicikapelle bestimmte Block. Immer sind aber noch eine grössere Anzahl von Steinen in der Via Mozza geblieben. Denn als nach dem Tode des Meisters Lionardo die Blöcke Cosimo schenkt, spricht Vasari in einem Briefe (VIII, 388) von den „tante statue in via Mozza fra bozzate e finite“, die Cosimo erhalte. Ausser den vier Prigioni und dem Sieger muss es sich also noch um andere begonnene Figuren gehandelt haben, über deren Art und Schicksal wir aber Nichts wissen.

Erwähnt mag zum Schluss die Mosesstatuette werden, die Antonio del Francese 1570 dem Herzog von Urbino schenkte. Sie kam ebenso, wie die Bronzebüste, später nach Florenz.

II

Zeichnungen und Modelle für das Denkmal

1. Für den ersten Entwurf von 1505

Hier könnten drei neuerdings von Henri von Geymüller und Fritz Burger auf das Denkmal bezogene Grundrisszeichnungen in

der Casa Buonarroti in Betracht kommen. Nach ihrer Meinung Grundrisse für den Centralbau einer Kapelle, welche auf Giuliano da San Gallos Anrathen behufs Aufnahme des Grabmales geplant ward und für welche „viele Architekten Zeichnungen machten". (Casa Buonarroti III, 124. Thode 73. Phot. Alinari 1026. — LV, 120. Thode 169. Phot. Alinari 1017. — LV, 121. Thode 170. Phot. Alinari 1021. Alle drei abgebildet bei Burger: Geschichte des florentinischen Grabmals. S. 317 ff.) Da bei zweien dieser Entwürfe ein Grabmal wohl unverkennbar ist, erscheint die Hypothese an sich möglich, aber sie ist nach meiner Ansicht nicht haltbar. In der Casa Buonarroti befindet sich eine Zeichnung (XLV, 103. Thode 158), welche ein Detail zu einem der Grundrisse enthält, und auf demselben Blatt ist ein Entwurf für eines der Medicigrabmäler. Zwei andere Zeichnungen (XXXVII, 71. Thode 122 und XLVI, 109. Thode 159), die ebenso sicher in die Zeit der Medicikapelle verlegt werden müssen, weisen flüchtige Entwürfe zu einem Centralbau und zu einem achteckigen Denkmal oder Bau auf. Demnach handelt es sich, wie wir später des Näheren darlegen werden, um eine künstlerische Idee, die Michelangelo zur Zeit der Beschäftigung mit den Medicigräbern gehegt hat.

Nur eine auf den ersten Entwurf Licht werfende Zeichnung giebt es, die bisher bloss von Franz Wickhoff, der auf der Rückseite bemerkte: „ächt", beachtet, aber nicht besprochen worden ist. Sie ist, über jeden Zweifel erhaben, von grosser Wichtigkeit.

I. Paris: Louvre. Röthel und Kreide. Nr. 844. Thode 505. Unter den nicht ausgestellten Zeichnungen. Die Vorderseite zeigt, von der rechten Seite gesehen, einen Sklaven mit aufgestemmtem linken Bein, den rechten Arm hinter dem Rücken, den linken hinter dem Kopf, welcher dem Beschauer zugewendet ist, erhoben. Es ist die Studie für den einen Prigione im Garten Boboli. Die einzige Veränderung, die in der Statue vorgenommen worden ist, betrifft den linken Arm, der in ihr über den Kopf herübergezogen wurde. Der Kopf ist in der Zeichnung nur wenig angedeutet, der Körper wundervoll modellirt. Hier haben wir den unwiderleglichen Beweis dafür, dass die Prigioni für das Juliusdenkmal bestimmt waren. Daneben einige flüchtige Skizzen: zweimal eine stehende Figur mit einem Stabe, in der Haltung eines Christophorus, und zwei sitzende Gestalten. Letztere könnten Entwürfe zu Figuren der Lunettenbilder in der Sixtina sein, die aber nicht verwerthet wurden. — Die Rückseite enthält rechts eine Studie für den Adam in der Vertreibung aus dem Paradiese, eine andere für die Eva in der Erschaffung Evas und eine

dritte für den einen Sklaven zwischen den beiden Bildern: Paradies und Erschaffung Evas. Links davon leicht skizzirte Studien für das Juliusdenkmal, und zwar links einen Sklaven vor einer Herme, welche Gebälk trägt, denselben, den wir auf der Beckerath'schen Zeichnung vorn an der Fassade ganz links gewahren, weiter rechts den oberen Theil der Nische mit der Viktoria, wie auf der Beckerath'schen Zeichnung, die Figur deutlich als Frau gekennzeichnet, und daneben rechts einen Sklaven mit übergeschlagenem rechten Bein, den rechten Arm hinter den Kopf gelegt, im Wesentlichen mit dem von links aus gezählt dritten Sklaven an der Fassade auf der Beckerath'schen Zeichnung übereinstimmend.

Die Pariser Zeichnung ist, nach den Studien für die Sixtinische Decke zu schliessen, aller Wahrscheinlichkeit nach 1509, spätestens 1510 entstanden. Sie beweist, dass schon der erste Denkmalsentwurf das Untergeschoss in der Anordnung der Sklaven und Viktorien in derselben Weise zeigte, wie der Plan von 1513, und dass die Beckerath'sche Zeichnung diesen letzteren wiedergiebt. Berensons Behauptung, Michelangelo könne die Sklaven nicht vor Hermen angeordnet haben, ist damit endgültig widerlegt. Denkbar bliebe es freilich, dass die Skizze von Michelangelo erst nachträglich und später auf das Blatt gesetzt wäre, denkbar, aber nicht wahrscheinlich, und jedenfalls wäre dies vor der Berliner Zeichnung geschehen.

Zeichnungen von Einzelfiguren, die vor 1513 entstanden sind, giebt es mehrere; die wichtigste ist die weiter unten zu besprechende in Oxford mit sechs Studien für die Sklaven, die zu datiren ist, da sie einen Entwurf für den Putto der libyschen Sibylle enthält.

2. Für den zweiten Entwurf von 1513

A. Für den ganzen Entwurf.

II. Berlin: K. Kupferstichkabinet. Thode 5. Ber. 1623. Öfters abgebildet. Die Beckerath'sche lavirte Federzeichnung. Angeblich aus der Sammlung Pauls IV. Caraffa. Sehr zerstört. Alle Umrisse mit scharfem Instrumente eingerissen. Zuerst von August Schmarsow veröffentlicht und besprochen (Jahrb. d. pr. Kunsts., 1884, V, 63 ff.). Berenson bestritt die Originalität, für welche A. von Beckerath neuerdings wieder eintrat (Rep. f. Kunstw. XXVIII, S. 111), nachdem auch die

meisten anderen Forscher wenigstens das Eine anerkannt, dass ein Michelangelo'scher Entwurf, sei es auch in einer Kopie, hier vorliege. Dargestellt ist der Aufbau des Ganzen mit der Wanddekoration dahinter. Auch ich halte die Zeichnung unbedingt für ein Original von der Hand Michelangelos und bringe als weiteren Beweis die bisher nicht beachtete Thatsache, dass die auf der Rückseite befindlichen neun Beinstudien sämmtlich Studien für den gefesselten Sklaven im Louvre sind. Die Übereinstimmung in Stil und Behandlung mit den Federzeichnungen für den Karton von Pisa ist schlagend; wie bei einigen derselben ist auch hier der Pfeilstrich zu finden, der auf einen Muskel hinweist. Diese Studien auf der Rückseite sind später entstanden, als der Denkmalsentwurf (was dessen Ächtheit beweist), denn nach Aussage des Restaurators im Kupferstichkabinet handelt es sich um ein ganzes Blatt, das später zusammengefaltet ward, und auf die vier so entstandenen Seiten zeichnete der Künstler dann die Beinstudien. Es sind deren zwei für das linke, sechs, von verschiedenen Seiten gesehen, für das aufgestützte Bein und eine für den Fuss des letzteren.

Ebendaselbst befindet sich eine alte Nachzeichnung des Denkmalentwurfes, gleichfalls aus der Beckerath'schen Sammlung. Mit der Bezeichnung: questo disegno è di mano di Michelagnuolo buonarota havuto da M. Jacomo Rocchetti pittore suo discepolo.

IIa. Florenz: Uffizien 142, Nr. 608. Thode 209. Phot. Brogi 1483. Kopie einer verlorenen Originalzeichnung Michelangelos von Aristotele da San Gallo. Oft besprochen und lange für ächt gehalten. Neuerdings handelte von ihr P. Nerino Ferri (in den Miscellanea d'Arte 1903, I, S. 11). Der Unterbau des Denkmales ohne die Wanddekoration, von der man nur die unteren Theile sieht. Rückseite: Studien nach den Händen des sterbenden Sklaven im Louvre. Im Wesentlichen stimmt der Entwurf mit dem Beckerath'schen überein, in Einzelheiten weicht er ab. Und diese scheinen mir, obgleich Schmarsow für die frühere Entstehung des letzteren eintrat, zu beweisen, dass er früher als die Berliner Zeichnung ist. Der Sklave links an der Fassade ist unbärtig und sein Kopf ganz im Profil, wie der auf dem frühen Pariser Blatte I, während er in Berlin bärtig geworden ist und der Kopf halb en face gesehen wird. Ebenso ist der Liegende unter der Viktoria links unbärtig. Der Kopf des Liegenden rechts ist von vorne gesehen, in Berlin im Profil. Der Sklave an der rechten Seitenwand des Denkmales hat eine andere weniger bewegte Stellung und schaut nicht nach

vorne dem Beschauer zu, wie der in Berlin. Die Viktoria rechts blickt nach vorne heraus, nicht, wie in Berlin, nach oben. Die Puttenkaryatiden haben zum Theil andere Stellungen. Was aber das Wichtigste: der Moses, der, in Berlin, mit Hörnern am Haupt, en face dargestellt ist und mit jeder Hand eine Gesetzestafel aufstützt, ist in Florenz halb nach der Seite rechts gewandt, das kahlköpfige Haupt ganz im Profil, und hat nur die linke Hand auf dem Buche. Die Figur ist also gar nicht als Moses charakterisirt, man würde sie eher für Paulus halten. Endlich ist auch der obere Aufsatz des Sarkophages etwas anders in Berlin.

Der interessante Vergleich der beiden Entwürfe ergiebt nun, dass die Abänderungen in der Berliner Zeichnung Verbesserungen im Hinblick sowohl auf grössere Symmetrie als auch auf freiere Belebung sind. Die Profilstellung des ersten Sklaven links wurde aufgegeben offenbar, weil die störende Wiederholung der Seitenansicht (Sklave rechts) vermieden werden sollte, er wurde der Symmetrie zu dem ihm nächst stehenden Sklaven wegen bärtig gemacht. Indem auch der Liegende Bart erhielt, wurde den Figuren der linken Hälfte überhaupt der Charakter des reiferen Alters verliehen, während rechts die Jugendlichkeit geschildert ward, und eine Kontrastwirkung zu den Frauenfiguren oben hervorgebracht. Die Symmetrie zwischen den Liegenden bestimmte die Profilstellung des Kopfes jenes rechts. Andrerseits wurde, um Gleichförmigkeit zu vermeiden, die Bewegung des Sklaven an der rechten Seitenwand belebt und sein Kopf dem Beschauer zugewandt. Die beiden Karyatidenputten in der Mitte erhielten den Charakter strenger symmetrischer Gleichartigkeit, die beiden äusseren freiere Stellung mit die Brust überkreuzenden Armen. Aus dem Verlangen nach Symmetrie mit der Vita contemplativa endlich ging die Frontstellung des Moses hervor. Wichtig zu bemerken ist die Verbreiterung der oberen Sarkophagplatte. Wie sie in Florenz erscheint, hätten die beiden Putten nicht auf ihr Platz, ja man frägt sich, ob solcher für die geflügelten Gestalten, welche den Papst halten, blieb — also ob damals diese und die Putten überhaupt geplant waren.

Die berliner, wie die florentiner Zeichnung scheint die Annahme nahezulegen, dass die „Capelletta“ nicht eine blosse Wanddekoration war, sondern weit auf die Plattform vorsprang, da man von den hinteren grossen Figuren Nichts sieht. Damit aber stehen die Angaben im Kontrakt von 1513 in einem gewissen Widerspruch. Man hätte also anzunehmen, dass Michelangelo in den Zeichnungen, um sich die Gesamtverhältnisse deutlich zu machen, auf die perspektivische Darstellung des Ganzen verzichtete und daher auch jene zwei hinteren Figuren einfach fortliess.

II b. Florenz: Uffizien Nr. 14750. Lavirte Federzeichnung. Von Aristotele da San Gallo: der zweite Sklave von links und die Viktoria rechts dicht neben einander, dem Entwurfe II a entlehnt.

II c. Einst Florenz: Uffizien, jetzt nicht mehr dort. Phot. Philpot 2592. Die zwei Sklaven rechts. Unten: der Putto ganz rechts und der ganz links. Beide Zeichnungen publizirt von Ferri in den Miscellanea d'Arte I, S. 13. Ich bin nicht davon überzeugt, dass alle drei Blätter II a, II b, II c, von derselben, d. h. Aristoteles, Hand sind.

III. London: British Museum 1859—5—14—824. Thode 320. Ber. 1501. Frey Tafel 10. Feder. Originalzeichnung. Vorderseite: die Architektur der Vorderseite des Denkmals, ohne Figuren. Darunter von Michelangelos Hand: questo schizo e una parte della faccia dinanzi della sepultura el quale e tucto finito di quadro e dintagli la qual parte e alta dalla terra alla prima cornice braccia sei e dall un canto allaltro di largeza braccia undici ed e di pezzi sessanta secte chon que pezi segniati che ve su el numero ed e messo insieme in una stanza chi e in casa in sul cortile nella quale stanza e dua ruote dun carra che io feci fare e lasso el resto in un altra stanza terrena in casa in Roma. — Rückseite: acht behauene Werkstücke von verschiedenen Formen mit Maassangaben. Auf dem einen steht: questo pezzo e nelle decte stanze e e nel numero di quegli che fanno la faccia dinanzi della sepultura dalla prima cornice in giu (?) che e finita e e messa quasi tu . . insieme in casa. Auf dem zweiten: quest e del numero finito di squadrare. Auf dem dritten: questo e finito del numero di detta faccia finita. Auf dem vierten: questi sono due pezi e del numero un finito del tucto laltro squadro. Auf dem fünften: di questi termini e apichato . . . breto come si vede qui, und: questi sono mezi termini del numero delle pietre della faccia finita e son quatro pezi nelle decte stanze. Auf einem sechsten: uno questo membreto e squadrato. Auf dem siebenten und achten nur Maassangaben.

Berenson hat angenommen, es sei vielleicht die Zeichnung, die Michelangelo Anfang Oktober 1526 Fattucci für den Herzog von Urbino eingesendet. Dies ist irrig, denn sie enthielt den neuen Entwurf für das Denkmal als Wandgrab und muss daher den ganzen Aufbau und die Statuen gezeigt haben. Das Londoner Blatt ist freilich offenbar von Florenz aus eingesandt worden, aber sicher doch nur, um eine Vorstellung von der 1513 und 1514 von Antonio dal Ponte Sieve angefertigten Architektur und

der Zusammensetzung der in Rom befindlichen Werkstücke zu geben. Die Zeichnung beweist, dass die Architektur dieser Fassade thatsächlich schon 1513 und 1514 so gut wie fertiggestellt war. Auch die andere Behauptung Berensons: es sei hier kein Platz mehr für die Sklaven, ist unbegründet. Der Platz vor den Hermen für die Sklaven ist vorhanden. Es handelt sich eben um die ursprüngliche, später verwerthete Architektur, und zwar in einer rohen, aus dem Gedächtniss gemachten Skizze. Zu bemerken aber ist dies, dass auf der Zeichnung sich zwei Unterschiede von den Entwürfen in Berlin und Florenz geltend machen:

1. Die Hermenköpfe tragen auf dem Londoner Blatt unmittelbar das Gesims, während dort zwischen ihnen und dem Gesims ein Friesstreifen sich befindet.

2. Das Mittelfeld zwischen den beiden Tabernakeln ist in London breiter.

Beide Erscheinungen stimmen mit der endgültigen, definitiven Gestaltung des Denkmales überein. Die Veränderungen müssen also schon 1513 oder 1514 vorgenommen worden sein.

Entstanden dürfte die Zeichnung am ersten gelegentlich der Kontraktverhandlungen von 1532 sein. Dies nimmt auch Frey an, dessen Behauptung: die Architektur sei 1516 noch nicht vollendet gewesen, ich aber nicht beistimmen kann. Meine Ausführungen weiter unten legen dar, dass die Architektur eben schon 1513 und 1514 ausgeführt wurde und der III. Kontrakt von 1516 keine Veränderungen bezüglich dieser Unterbaufassade brachte.

Zeichnungen für den III. Denkmalsentwurf von 1516, für den IV. von 1526 und für den letzten von 1532 sind nicht mehr nachzuweisen.

B. Für die Sklaven.

Eine grössere Anzahl von Studien für die Sklaven sind uns erhalten. Das wichtigste Blatt nächst der Beckerath'schen Zeichnung ist das frühe Oxforder, welches sechs Studien enthält. Ich führe die Zeichnungen zunächst, nach den Orten ihrer Aufbewahrung geordnet, an.

IV. Florenz: Casa Buonarroti VI, 29. Thode 29. Ber. 1404. Feder. Von vorne gesehener nackter Jüngling, das linke Bein etwas über das rechte gestellt, Arme hinter dem Rücken, Kopf nach links im Profil. Am rechten Bein siebengetheilter Maassstab. Das rechte Bein und der Kopf wiederholt. Offenbar, wie auch Berenson meint, frühe Studie für einen Sklaven. Verwandt mit dem Sklaven rechts von der linken Viktoria auf der Berliner Zeichnung. — Auf demselben Blatt eine andere Figur mit erhobenem Arm und aufgestütztem linken Fusse, nicht für einen Sklaven.

V. Florenz: Casa Buonarroti XXXI, 27. Thode 67. Fortifikationsentwurf über eine nackte, von der Seite gesehene Figur gezeichnet. Diese (α), in Kreide skizzirt, erinnert ganz allgemein an die Figuren im Boboligarten. — Dieselbe Gestalt β auf der Rückseite von vorne gesehen in sehr gezwungener Stellung: der Unterkörper (rechtes Standbein, linkes Bein hinter das rechte gestellt) von vorne gesehen, Oberkörper nach links gedreht, linker Arm hinter den Rücken gezogen. Der kleine Kopf gehört nicht zu der Gestalt.

VI. Auf demselben Blatte, Rückseite, eine Figur von der linken Seite gesehen, das linke Bein im Knie gebogen, Fuss aufgestützt. Der Oberkörper etwas nach links gesenkt, der linke Arm offenbar hoch nach hinten zurückgenommen. Wohl für den Bobolisklaven rechts hinten.

Ob die Kreidefigur eines nackten Jünglings auf der Zeichnung XXXIV, 38. Thode 105, welche die perspektivische Ansicht eines Platzes zeigt, für einen Sklaven bestimmt war? Der frei herabhängende linke Arm macht es zweifelhaft.

VII. Florenz: Uffizien 18721. Thode 230. Röthel, Medaillon mit Darstellung der ehernen Schlange. Daneben Torso eines Sklaven, en face, mit übergeschlagenem, stark gekrümmten rechten Bein. Die Arme hinter dem Rücken gefesselt gedacht. Ferri und Jacobsen wiesen mit Recht auf die Verwandtschaft mit der einen Bobolifigur und dem zweiten Sklaven rechts auf der Oxforder Zeichnung hin. Früher Entwurf.

VIIa. Florenz: Uffizien 6960. Von Bandinelli. Nach Jacobsen Kopie nach einer unbekannten Zeichnung Michelangelos zu einer der Bobolifiguren.

VIII. London: Brit. Museum 1896—7—10—1. Thode 339. Vorderseite: Pietà. Rückseite in Röthel: halb nach rechts gewandter nackter bärtiger Mann, den linken Fuss über den rechten gesetzt, Arme hinter dem Rücken, Kopf etwas gesenkt. Diese Rückseite wird von Berenson, welcher die Pietà Sebastiano zuweist, gar nicht erwähnt. Aus der späteren Zeit. Das Motiv kommt weder bei den Statuen, noch in der Berliner und Oxforder Zeichnung so vor.

IX. Oxford: 23. Thode 407. Ber. 1562. Abb. Ber. Taf. CXXXIV. (Der Knabe neben der libyschen Sibylle in Röthel. Gesims. Rechte Hand der Sibylle.) Sechs Federentwürfe für Sklaven:
a) Unterkörper nach rechts gewandt, linkes Bein stark gekrümmt, über das rechte Knie geschlagen, Oberkörper nach links sich drehend, rechter Arm über dem Kopf. Verwandtschaft im Motiv mit der einen Bobolifigur.

β) Entwurf für den gefesselten Sklaven im Louvre. Der Kopf aber bärtig und noch nicht so erhoben, sondern den Beschauer anblickend. Vor einem Pfeiler, auf den ein langhalsiger, dünner kleiner Hermenkopf gesetzt ist.

γ) Figur vor gleichem Pfeiler, etwas nach rechts gewandt, rechter Arm über die Brust gezogen, Kopf im Profil nach rechts vorgestreckt. Findet weder in den erhaltenen Statuen, noch in der Beckerath'schen Zeichnung eine Analogie.

δ) Ähnliches Motiv wie in α, das linke Bein über das rechte Knie geschlagen, aber der Oberkörper nach rechts gewandt, rechter Arm über dem Kopf, den linken hinter dem Rücken.

ε) In der Haltung ganz verwandt mit dem Sklaven links von der rechten Viktoria der Berliner Zeichnung. Nur der Kopf, über dem die Arme gefesselt sind, karyatidenhaft gesenkt.

ζ) In der Haltung verwandt mit dem Sklaven rechts von der linken Viktoria der Berliner Zeichnung. Nur die Arme anders gefesselt: der linke hinter dem Kopf, der rechte nach unten gesenkt. Vor einem Hermenpfeiler, wie β und γ.

Zweierlei Dinge sind in der Zeichnung besonders beachtenswerth. Erstens die eigenthümliche Bildung der Hermen, mit dem knopfartig aufgesetzten Kopf. Berenson, welcher die Pfeiler für Säulen hält, weist auf ihre Verschiedenheit von den Hermen der Berliner Zeichnung hin und begründet auf diese Wahrnehmung die Behauptung, Michelangelo habe nicht Hermen hinter den Sklaven geplant. Dies wird schon, selbst wenn wir von der Berliner Zeichnung absehen, durch die Zeichnung I im Louvre widerlegt, wie auch durch die bestimmten Angaben Condivis. Nun ist aber auf dem Oxforder Blatte hinter drei Sklaven die sich nach unten verjüngende Hermenform ganz deutlich gegeben (besonders ersichtlich tritt sie bei β hervor), auch ist das Verhältniss von Kopf zu Schulterbreite ungefähr dasselbe wie auf der Berliner Zeichnung. Nur dass die Büste nicht menschlich ausgebildet ist, sondern in Blockform. Er hat es eben bei blosser Andeutung bewenden lassen. Von Säulen also kann nicht die Rede sein. Wohl aber liegt hier ein Entwurf vor, welcher die Hermen höher über die Sklaven emporragend zeigt. Hat Michelangelo das anfangs so geplant und wären daher diese Studien früher als die auf der Pariser Zeichnung? Möglich! — Auffallend sind zweitens die Zuthaten eines Panzers und eines Helms bei dem gefesselten Sklaven β, der dadurch also als ein Krieger gekennzeichnet wird.

X. Paris: Louvre Nr. 111. Thode 462. Ber. 1729. Phot. Gir. 85. Kreide. Bärtiger nackter Mann, etwas nach rechts gewandt, linkes Bein, wie knieend, erhoben. Der linke Arm gesenkt und so umgedreht, dass der Ellenbogen sichtbar wird. Der rechte Arm, nicht ausgeführt, war erhoben. Den Bobolifiguren verwandt. Wohl eine Sklavenstudie aus der Zeit der Beschäftigung mit den Medicigräbern, für die sich eine Studie auf der Rückseite befindet, und zwar näher 1523 zu datiren, wie weiter unten bei Besprechung der Zeichnung zu den Medicigräbern dargelegt wird. Ächte Zeichnung. Berenson hält sie für Raffaello da Montelupo und behauptet unbegreiflicher Weise, auf eine nur ganz allgemeine Ähnlichkeit hin, die Figur sei eine Nachzeichnung des Tityos in Windsor. Aber dieser liegt doch, und hier haben wir deutlich eine stehende Figur!!

XI. Paris: Louvre 119. Thode 470. Ber. 1731. Br. 44. Halb nach links gewandt stehender nackter Jüngling mit über den linken Fuss gesetzten Fuss des rechten Spielbeines. Beide Arme hoch erhoben und stark im Ellenbogen gekrümmt. Der etwas gesenkte, mit Kappe bekleidete Kopf schaut zum Beschauer heraus. — Auch diese prachtvolle ächte Zeichnung wird von Berenson für eine Bandinelli'sche Kopie nach einem Sklavenentwurfe Michelangelos gehalten. — Das Motiv findet sich weder bei den Statuen, noch in der Berliner, noch in der Oxforder Zeichnung.

Ganz verwandt mit dieser Studie sind zwei andere Federzeichnungen im Louvre Nr. 112 und 114, doch kann ich in ihnen nicht einen Sklaven sehen, sondern eher die Figur eines Siegers. S. weiter unten. Eher dürfte in Betracht kommen die Zeichnung ebendaselbst 712, von der ich später gelegentlich des Siegers sprechen werde.

XII. Paris: Louvre 688. Thode 477. Ber. 1588. Vorderseite: Merkur. Rückseite: neben zwei Kopfstudien, einem Putto und einem Torso: flüchtige Federskizze eines nackten Jünglings, von vorne gesehen, Kopf gesenkt und zurückgelehnt, den rechten erhobenen Arm hinter den Kopf gelegt, linken Arm hinter dem Rücken. — Kopf und rechte Armbewegung erinnern an den Sklaven rechts auf der Louvrezeichnung I, wie auch an den sterbenden Sklaven im Louvre (im Gegensinne, worauf auch Berenson aufmerksam macht).

XIIa. Paris: Louvre 116. Ber. 1731. Phot. Gir. 90. Kreide. *a.* Nackter Jüngling, Unterkörper, mit horizontal erhobenem rechten Unterbein, von vorne gesehen. Der Oberkörper nach halb rechts gewandt und etwas zurückgelehnt, Kopf gesenkt im Profil,

die (nicht ausgeführten) Arme erhoben. — Ob von Michelangelo? Jedenfalls aber nach einer Zeichnung von ihm. Berenson meint: Antonio Mini und findet wieder — auf eine ganz oberflächliche Ähnlichkeit in der Beinstellung hin — eine Beziehung zum Tityos, von der keine Rede ist. — Rückseite: Feder. Gewandstudien. Verse und ein Sklave β; sehr ähnlich wie derjenige rechts von der rechten Viktoria auf der Beckerath'schen Zeichnung, aber mit einem Gewand drapirt. Phot. Gir. 1394. Auch dies sehr zweifelhaft, ob von Michelangelo.

XIII. Paris: Mr. Valton. Thode 513. Ber. 1746. Phot. Br. B. Arts 64. Ausgeführte Röthelzeichnung. Dieselbe Figur wie auf der Louvrezeichnung I, Vorderseite, nur dass hier der Kopf etwas mehr nach vorne gesenkt und der linke erhobene Arm nicht angegeben ist. Wie dort, haben wir also auch hier eine Studie für die Bobolifigur links hinten in der Grotte vor Augen. Berenson hält das Blatt für eine alte Kopie nach Originalzeichnung. Ich sehe nicht ein, warum. Die Zeichnung hat durch Verwischen Etwas von ihrer Potenz verloren, ist aber von grösster, Michelangelos würdiger Schönheit. Frühe Zeit.

XIV. Windsor. Thode 532. Ber. 1607. Phot. Br. 116. Ausgeführte Röthelzeichnung nach Modell. Vorderseite. α. Von vorne gesehener nackter, sehr kräftiger Mann, auch das linke Spielbein auf den Boden aufgestellt, die rechte Schulter gesenkt, Kopf im Profil nach rechts gewandt. Der rechte Arm ist hinter den Rücken gelegt und die rechte Hand fasst den gesenkten linken Arm, wie der gefesselte Sklave im Louvre. Die Figur ist mit Maassangaben versehen. Aus der ersten Zeit der Beschäftigung mit dem Denkmal. Das Motiv ist weder bei den Statuen, noch auf den Zeichnungen in Berlin und Paris wiederzufinden. — Rückseite. β. Röthel. Phot. Br. 115. Weniger detaillirt ausgeführt, nach demselben Modell. Etwas nach rechts gewandt, auf beiden Füssen stehender Mann, Kopf im Profil nach rechts. Linker Arm hinter den Rücken gelegt, die rechte Hand durch ihn hindurch gesteckt. Ähnliche Armhaltung wie bei 8 γ, — wie Berenson richtig bemerkte —, aber die sonstige Stellung verschieden.

Fassen wir zusammen, so ergeben sich also folgende verschiedene Typen:

1. Der sich abringende Sklave im Louvre. — Studien zu ihm: Rückseite der Beckerath'schen Zeichnung II. Oxford IX β.

2. Der sterbende Sklave im Louvre. — Das Motiv des erhobenen Armes hinter dem Kopf: Louvre I. Louvre XII.
3. Der Sklave links vorne im Boboligarten. — Ähnliche Motive: Uffizien VII. Oxford IX α und δ. Paris XII a.
4. Der Sklave links hinten im Boboligarten.
5. Der Sklave rechts hinten, daselbst. — Entwürfe: Casa Buonarroti VI. Louvre I. Paris, Valton XIII. Wachsmodell: London, South Kensington Museum, s. unten Nr. XVI.
6. Der Sklave rechts vorne, daselbst.

   Allgemeine Verwandtschaft mit Bobolifiguren: Casa Buonarroti Vα und Vβ. Paris XII a. Kopie einer Zeichnung Uffizien VII a.
7. Der Sklave mit gesenktem Haupt. — Auf der Beckerath'schen Zeichnung an der linken Seitenwand.
8. Der bärtige Sklave mit den Armen hinter dem Rücken, links von der linken Viktoria. — Studie: Paris I.
9. Der bärtige Sklave mit den Armen hinter dem Rücken und übergeschlagenem Bein, rechts von der linken Viktoria. — Verwandt: Casa Buonarroti IV. Oxford IX f.
10. Der Sklave mit den Armen über dem Kopfe, links von der rechten Viktoria. — Verwandt: Oxford IXε. Paris I.
11. Der zur Seite gewandte Sklave mit hoch aufgestütztem rechten Bein, rechts von der rechten Viktoria. — Vgl. die bekleidete Figur. Paris XII a (β).
12. Der seitwärts schauende Sklave an der rechten Seitenwand. — Thonmodell zu der I. Version (Zeichnung Uffizien II a) in London, South Kensington Museum, s. unten Nr. XVI.
13. Der sich umwendende Sklave mit übergeschlagenem Bein. Oxford IXα. — Verwandt: Oxford IXδ.
14. Der Sklave mit dem Arm vor der Brust. Oxford IXγ. — Verwandt: Windsor XIVβ.
15. Der karyatidenartige Sklave. Oxford IXε.
16. Der den rechten Arm lösende Sklave. Oxford IX ε.
17. Der Sklave mit herabgedrücktem Kopf. Casa Buonarroti Vα und Vβ.

18. Der zur Seite gewandte bärtige Sklave. London VIII.
19. Der knieende Sklave. Paris X.
20. Der Sklave mit den seitwärts erhobenen Armen. Paris XI.
21. Der fussanstemmende Sklave mit erhobenen Armen. Paris XIIa.
22. Der mit der Rechten den linken Arm fassende Sklave. Windsor XIV*a*.

Zweiundzwanzig Haupttypen des Sklaven werden uns also heute noch bekannt, die Varianten nicht mitgerechnet. Zählen wir diese mit, so sind es 28. Die meisten der Entwürfe gehören in die frühe Zeit. In die spätere florentiner Periode sind zu verlegen: Casa Buonarroti V*α* und V*β*. London VIII. Paris X. XIIa.

Modelle.

XV. London: South Kensington Museum 4105. Thode 602. Thon. Linkes Standbein, rechtes Spielbein etwas zurückgesetzt. Brust etwas nach rechts gewandt, Kopf etwas nach links. Arme hinter dem Rücken. Ruhig und einfach in der Bewegung. Entspricht durchaus dem Sklaven an der rechten Seitenwand auf der Denkmalzeichnung in den Uffizien IIa. Hieraus ergiebt sich die zeitliche Bestimmung des Modelles, das vermuthlich noch in die erste Periode: vor 1513 zu verlegen ist. Auf der Beckerath'schen Zeichnung hat die Figur eine Veränderung erfahren. Übrigens würde man ohne Weiteres, wegen einer sich noch aussprechenden Verwandtschaft mit dem David, eine frühe Entstehungszeit annehmen. Höchst wahrscheinlicher Weise ist dieses Modell in der allerersten Zeit, also 1505 oder 1506, angefertigt worden.

XVI. Ebendaselbst 4117. Thode 601. Wachs, aus der Gherardinisammlung. Leicht und breit entworfen. Es ist das Modell für den Sklaven rechts hinten im Boboligarten.

XVII. Mailand: Marchese Trivulzi. Die Bronzestatuette eines Sklaven, die mir unbekannt blieb.

In der Casa Buonarroti befindet sich ein Modell, das von Burger auf einen Sklaven bezogen worden ist (Abb. bei Bode: Denkmäler der Ren.-Skulptur Taf. 512). Wohl stimmt es nicht mit der von ihm genannten Figur in der Beckerathzeichnung überein, doch habe auch ich die Meinung, es sei für einen Sklaven geplant; vergl. oben den Exkurs über den David in Florenz Nr. VI. Auch das andere, auf der gleichen Tafel abgebildete Thonmodell, bei dem der schmerzliche Ausdruck gleichfalls auf einen Sklaven

schliessen liesse, ist bereits im Zusammenhange mit den Davidstudien erwähnt worden (Nr. VII). Bei dem Wachsmodell Inv. Nr. II könnte man an einen Entwurf für einen Sklaven in der Art der des Boboligartens denken. Doch scheint mir die Annahme, es handle sich um eine Skizze für einen Schächer am Kreuz, wahrscheinlicher, da die Figur nicht stehend, sondern hängend gedacht sein dürfte.

Die kleine Bronzestatuette eines Jünglings mit über den Kopf gelegten Armen im South Kensington Museum (von Pierpont Morgan geliehen), von der Exemplare auch in anderen Sammlungen sich befinden, könnte auf den ersten Blick an einen Sklaven in der Art von 10 erinnern; doch kommt für sie Michelangelos Autorschaft nicht in Frage.

Aufmerksam machen möchte ich auch auf das Modell (offenbar eines Sklaven), welches die Allegorie der Plastik an Michelangelos Grabmal in S. Croce in der Hand hält. Die Behandlung desselben ist so genau in der Art des Meisters, dass man eine Nachahmung von Dessen Stil nicht verkennen kann. Ja man darf sich fragen, ob nicht hier die Reproduktion eines verlorenen Modelles oder Abozzo eines Sklaven vorliegt. Das Motiv ist durchaus michelangelesk. Die Gestalt, mit schmerzlich zurückgeworfenem Haupte, steht in gezwungener Stellung, das rechte Bein über das linke gestellt. Der rechte Arm, über den im Rücken ein Gewandstück, von einem Riemen an der Brust (ächt Michelangelo'sches Motiv!) gehalten, herabfällt, scheint hinten gesenkt zu sein. Der linke Arm ist absichtlich, wie abgebrochen, unausgeführt.

Im Besitze von Ravaisson Mollier befindet sich der Marmorkopf eines Sklaven, der als Variante des einen im Louvre bezeichnet wurde. Er ward in der Vente am 25. April 1903 im Hotel Drouot für 28500 Francs versteigert. Da mir die Arbeit unbekannt geblieben, habe ich kein Urtheil über sie.

C. Für die Allegorieen des Sieges.

a) Die Viktorien.

Zwei weibliche Siegesgestalten sind auf den Zeichnungen des Denkmals in Berlin (II) und in den Uffizien (IIa) in den Nischen zu sehen. Beide mit undeutlichem Kopfputz, entblösster Brust und einem unter der Brust um den Leib geschlagenen langen, dünnen Gewande, welches die Formen deutlich gewahren lässt. Die Viktoria links hat ausserdem ein über den linken Arm sich ziehendes, im Rücken herabfallendes Gewandstück. Die Flügel sind kurz und kräftig. Die Viktoria links, die so schon auf der frühen Pariser Zeichnung I erscheint, erhebt beide Arme hoch über dem Kopf empor und schaut abwärts. Der Unterworfene mit gesenktem Haupte (in

Florenz: bartlos, in Berlin: bärtig) liegt hinter ihren Füssen. Die Siegesgöttin rechts, den Blick emporgerichtet, erhebt den rechten Arm und hält den linken gesenkt. Sie schreitet leicht vor dem Besiegten dahin.

Eine Studie für diese oder die anderen Viktorien ist mir nicht bekannt geworden. Wohl aber könnten zwei Modelle angeführt werden.

XVIII. Casa Buonarroti. 4. Thode 583. Thon. Weibliche stehende Figur mit aufgestütztem rechten Bein, den Oberkörper etwas nach links gewandt. Unten um die Beine scheint sich ein muschelartig bewegtes Gewand zu schliessen. Abb. bei Bode, Denkmäler Taf. 531. Hier möchte ich eine Studie für eine Viktoria erkennen.

XVIIIa. London, South Kensington Museum. 4118—54. Aus der Gherardini-Sammlung. Wachs. Eine weibliche Figur, mit dem rechten Bein hoch auf einem knieenden Sklaven, dessen Arme im Rücken gefesselt sind, knieend. Hier verbieten der winzige Kopf und die schlanken Verhältnisse an Michelangelo zu denken.

Ob in dem liegenden Mann auf einer Röthelzeichnung des British Museum (1854—5—13—1. Thode 282. Ber. 1489) eine Studie für einen der Unterworfenen zu erkennen ist, wie Justi und Berenson angenommen haben, bleibt die Frage. Sicher nicht von Michelangelo, der Abb. nach zu schliessen, ist das Thonmodell eines Liegenden, über dem eine Figur stand, früher im Besitze Alessandro Foresis (Una figura in terracotta di Michelangelo, Florenz 1869), der sie von einem Giovanni Gasparo Menabuoi in Florenz erwarb.

b) Der Sieger.

Den ersten Gedanken hat man zu finden geglaubt in einer Zeichnung:

XIX. Der geflügelte Siegesdämon in der Casa Buonarroti X, 51. Thode 46. Phot. Alinari 1050. Neuerdings ist ihre Ächtheit aber von Berenson angezweifelt worden. Wie ich glaube: mit Unrecht. Sie ist nur später übergangen worden. Ein gewaltiger Mann, in der erhobenen Rechten einen Stab, stellt seinen rechten hoch erhobenen Fuss auf einen am Boden Knieenden, auf den er niederblickt.

XX. Paris, Louvre 114. Thode 466. Ber. 1730. Phot. Br. 42. Feder. Ein nackter junger Mann, seitwärts niederschauend, den rechten Fuss auf eine Erhöhung gesetzt, den rechten Arm, über den ein Gewandstück herabhängt, erhoben (nicht ganz ausgeführt), den linken etwa horizontal vor der Brust, auf dem Haupt eine helmartige Kappe. Berenson hält diese,

wie die Zeichnung auf der Rückseite, für Kopien Bandinellis nach Originalentwürfen Michelangelos für die Sklaven. Wie er in diesen grandiosen, dabei mit grösster Sorgfalt ausgeführten Blättern Handschrift und Geist des Meisters zu verkennen vermag, dafür habe ich keine Erklärung. — Schwerer zu entscheiden ist die Frage, ob hier ein Sklave gemeint sei oder nicht. Die triumphirende Haltung, die freie Bewegung der Arme und der Kopfschmuck lassen mich an einen Sieger denken. Dann aber müsste ihm freilich der Gedanke, an Stelle von Viktorien männliche Figuren zu setzen, schon früh gekommen sein, denn die Studien weisen, wie auch Berenson annimmt, auf die Zeit bald nach dem Karton hin. — Rückseite. Feder. Phot. Br. 43. Dieselbe Figur, aber etwas von der linken Seite gesehen. In Vergleich kommt mit der Rückseite

XXI. Paris, Louvre 712. Thode 486. Ber. 1594. Feder. Nackter Mann in ganz gleicher Ansicht und ähnlicher Stellung, nur ist das rechte Bein nicht so hoch aufgestützt, der linke über die Brust gelegte Arm mehr gesenkt und der Kopf in etwas anderer Haltung. Rückseite: dieselbe Figur in Röthel durchgezeichnet. Berenson sieht sie als eine Studie für den Krieger auf dem Schlachtenkarton, welchem ein Anderer den Kürass anschnallt, an. Dies halte ich für ausgeschlossen, da die Armbewegung eine andere ist und der Unterkörper des Mannes auf dem Karton schwerlich in so ruhig verharrender Stellung gedacht werden kann. — Freilich tritt in diesem Blatte das Siegerhafte viel weniger hervor, als in XX. Hier könnte man eher an einen Sklaven denken.

XXII. Paris, Louvre. 689. Thode 478. Ber. 1589. Phot. Br. 64. Feder. Nackter, herkulischer Mann, das linke Bein etwas zurückgestellt auf eine Erhöhung, Oberkörper etwas nach rechts geneigt, den Kopf nach links zurück wendend. Die linke Hand am linken Oberschenkel; der rechte Arm stark erhoben und gekrümmt scheint ein Gewandstück über der Schulter zu halten. In der Bewegung eine Verwandtschaft mit dem Sieger, was auch Berenson bemerkte. Man möchte einen Zusammenhang der Studie mit der Statue, wenigstens in allgemeinem Sinne annehmen. In Betracht kommt auch

XXIII. Oxford, Univ. Gall. 42 verso. Thode 425. Jüngling, den linken Fuss hoch aufgestützt auf einen nicht angegebenen Gegenstand, die Linke in die Seite gestemmt, die Rechte auf dem linken Knie, den Kopf zur Seite gewandt, abwärts schauend. Das Motiv erinnert an den Bronzedavid, aber der Fuss ist zu hoch gehoben, als dass darunter bloss das Goliathhaupt gedacht sein könnte.

XXIV. Florenz, Casa Buonarroti XI, 55. Thode 50. Röthel. Von der linken Seite gesehener Theil einer Figur, mit dem linken Bein wagrecht knieend, mit erhobenem linken Arm. Die Beinstellung der Statue im Bargello verwandt. Die Zeichnung ist eine Kopie nach einer Michelangelo'schen.

Dass, wie Berenson will, die flüchtige Skizze eines Oberkörpers auf der Rückseite einer Zeichnung in London (59—5—14—823, Thode 319), die etwa 1524 angesetzt werden muss, eine Studie für den Sieger sei, glaube ich nicht. Die Ähnlichkeit in der Haltung ist nur eine ganz vage: die Figur hat den Charakter des Sinnens, nicht energischer Erregtheit. Ich halte sie für eine Studie zu einem Flussgott in der Medicikapelle.

Bei einem Wachsmodell des Kensington Museums, Thode 604, das fast genau mit einem Stukkomodell in der Casa Buonarroti stimmt und einen Kämpfer darstellt, welcher einen Knieenden bedroht, hat man an den Sieger gedacht; also einen Entwurf zu einem Pendant der Statue zu erkennen geglaubt. In soferne allerdings nicht mit Unrecht, als der Stil ein sehr verwandter und die Entstehung ziemlich gleichzeitig ist, doch handelt es sich offenbar um Studien zu dem Herkules mit dem Kakus.

D. Der Moses.

Nur eine einzige Zeichnung ist auf den Moses neuerdings von Ferri und Jacobsen bezogen worden: Nr. 18734 in den Uffizien. Thode 234. Sie stellt die rechte Brust und den rechten Arm eines Mannes dar. Ich muss diese Vermuthung zurückweisen, da die Armhaltung anders ist. — Mariette erwähnt in seinem Besitze ein Blatt mit der Mosesfigur, peu différente, und mehrere kleine Studien für die Sklaven, sowie eine Federzeichnung, mit den Händen und Armen des Moses (Observ. 70. 71). Beide Zeichnungen sind heute nicht mehr nachzuweisen. Eine Zeichnung einst im Praunschen Kabinet (Prestel Nr. 3) ist nicht von Michelangelo: die dargestellte Figur ist mit Benutzung des Moses entstanden.

Ein Thonmodell im Besitze des Hauptmanns von Lepel machte eine Zeit lang viel von sich reden, erwies sich aber als eine kleine Kopie (Otto Gruppe: Zeitschr. f. b. K. 1881. XVI, S. 86).

Eine Statuette des Moses in Bronze hat Antonio del Franzese 1570 dem Herzog von Urbino geschenkt (Brief vom 26. August publizirt von Gronau: Jahrb. d. k. pr. Kunsts. XXVII. Beiheft S. 10). Sie kam mit der Porträtbüste Michelangelos später nach Florenz, wo sie jetzt als Nr. 122 im Museo nazionale sich befindet.

Eine Wachsnachbildung in $^2/_3$ Grösse fertigte nach Vasari Pierino da Vinci an und schenkte sie dem Luca Martini (S. 363).

Gestochen hat die Statue Beatrizet (M. K. L. III p. 238, Nr. 21).

Eine Bronzekopie erwarb Goethe für seine Sammlung. Er schreibt in den Tages- und Jahresheften 1812 darüber: „Ich acquirirte eine nicht gar ellenhohe altflorentische Kopie des sitzenden Moses von Michel Angelo, in Bronze gegossen und im Einzelnen durch Grabstichel und andere ziselirende Instrumente fleissigst vollendet, ein schönes Denkmal sorgfältiger, beinahe gleichzeitiger Nachbildung eines höchst geschätzten Kunstwerkes jener Epoche und ein Beispiel, wie man dem kleinen Bilde, welches natürlich die Grossheit des Originals nicht darstellen konnte, durch eine gewisse Ausführlichkeit im Einzelnen einen eigenthümlichen Werth zu geben wusste."

Frei nachgeahmt wurde der Moses in der Mosesstatue, die Pietro Francavilla für das Grabmal in der Niccolinikapelle (S. Croce zu Florenz) machte. (Terrakottamodell zu ihr im Bargello.)

E. Die liegende Papststatue.

XXV. Casa Buonarroti LVI, 43. Thode 174. Ber. 1456. Federskizze. Auf einem Sarkophag sitzend wird die Gestalt eines Mannes, mit einer Tiara auf dem Kopf, von einer hinter ihr auf dem Sarkophag stehenden Figur gehalten. Beide sind von der Seite gesehen. Auf der Vorderseite des Blattes ist ein Entwurf für die Fassade von S. Lorenzo. Die Zeichnung dürfte also etwa 1516 oder in einem der folgenden Jahre entstanden sein. Berenson sieht hier mit Recht einen Entwurf für die Grabfigur Julius' II. Es frägt sich, ob Michelangelo damals schon die zweite Figur, die im Kontrakt 1513 angegeben wird, aufgegeben und sich auf eine beschränkt habe. Dies ist nicht wahrscheinlich, denn Michelangelo hatte sich auch im Vertrag von 1516 verpflichtet, den Papst zwischen zwei Figuren darzustellen. Wir haben uns die andere, nicht skizzirte, links vom Papst zu denken. Denn, was das ungemein Interessante ist, ward von Berenson nicht erkannt: so wie sie in der Skizze erscheinen, von der Seite, nicht von vorne, gesehen, sollten die Gestalten sich dem Blick des vor dem Denkmal stehenden Beschauers darbieten. Den Sarkophag der Breite nach aufzustellen, war die Nische zu schmal — später half sich Michelangelo damit, dass er ihn vor die Nische stellte — so behielt Michelangelo die Tiefenrichtung aus den früheren Entwürfen bei, war aber nun genöthigt, um den Papst und die beiden Figuren sichtbar zu machen, ihn im Profil zu zeigen. Wir müssen uns also die zweite Figur links, die Leiche stützend und haltend, denken. Die ganze Darstellung wird so zu einer Grablegung, d. h. es ist der Augenblick gedacht, in dem die Dienenden den Todten, den sie sitzend

auf den Sarkophag niedergelassen haben, erfassen, um ihn in diesen zu betten.

XXVI. Erwähnt mag hier auch die Zeichnung in den Uffizien werden, 18718, Thode 218. Abb. Jacobsen und Ferri, Taf. III, Phot. Brogi 1400 D, welche mit wundervoller Feinheit in Kreide gezeichnet, das Porträt Julius' II. im Profil zeigt. Da dieser 1506 keinen Bart trug (Medaille des Camelio), bezieht sich die Skizze nicht auf die Papststatue in Bologna. Sie ist nach 1510, in welchem Jahr nach dem Einzug in Bologna Julius sich den Bart stehen liess, entstanden.

F. Die Bronzereliefs.

Ferri und Jacobsen haben in einer Zeichnung der Uffizien 18721, Thode 230, eine Studie für ein rundes Bronzemedaillon erkannt und die Darstellung als die Geschichte von der ehernen Schlange gedeutet. Letzteres scheint richtig. Und die Beziehung auf das Denkmal liegt nahe, da daneben eine Studie für einen Sklaven sich befindet. Es ist aber sehr fraglich, ob am Juliusdenkmal Medaillonreliefs geplant waren. Nachgewiesen sind nur rechteckige. Sollte es sich doch um einen Entwurf für eines der Medaillons an der Sixtinischen Decke handeln?

G. Ornamentale Details.

Nur eine Studie vermag ich nachzuweisen:

XXVII. London: British Museum. Malcolm 59 verso. Thode 346. Ber. 1521. 1. Zwei groteske Masken in Profil. Studien für die Köpfe unten in den Pilasterfüllungen (jetzt zur Seiten der Lea). 2. Ornament zweier mit den Hälsen verschlungener Drachen, wohl für eine der Postamentfüllungen. 3. Kandelaber, an den abstehende Drachen gefesselt sind, für Pilasterfüllung. Die Vorderseite des Blattes zeigt Studien für den Karton zu Pisa und einen Apostel (s. oben).

3. Für den dritten Entwurf 1532 (oder den vierten?)

Damals scheint Michelangelo die bereits oben besprochene Londoner Skizze (unsere Nr. III) des Unterbaues nach Rom gesandt zu haben. Eine Zeichnung des neuen Entwurfes giebt es nicht. Wohl aber möchte ich auf eine bisher nicht berücksichtigte Federskizze von Aristotele da San Gallo in den Uffizien (525, 1741 A, Thode 294a) aufmerksam machen, bezeichnet: sepoltura di papa Julio di mi. ang. Sie zeigt in flüchtigen Skizzen die mittlere und rechte Nische des Untergeschosses, so wie es ausgeführt ward, und deutet vom Obergeschoss rechts die Pilaster auf ornamentirten(!)

Postamenten an. Daneben einige Profile der Gesimse. Auffallender Weise sind an der Stelle, wo jetzt der Moses sich befindet, „storie" angegeben. Offenbar war Aristotele nicht genügend informirt. (Auch bezüglich des Obergeschosses sagt er: non so quello si veda da qui in su.) So bleibt es auch zweifelhaft, ob wir aus der Skizze schliessen dürfen, Michelangelo habe ursprünglich auch das Obergeschoss mit Ornamenten verzieren wollen.

III
Rekonstruktion der Entwürfe

I. Der Entwurf von 1505

Für diesen sind wir einzig auf Vasaris und Condivis Mittheilungen angewiesen.

Vasaris Angaben über das Werk, das an Schönheit, Stolz und Erfindung jedes antike kaiserliche Grabmal übertreffen sollte, lauten in der I. Ausgabe: Michelangelo habe es, „damit man es von allen Seiten sehen könne, als isolirten Bau" geplant. Der vierte Theil der Architektur mit ihren Gesimsen und Ornamenten sei von ihm mit Eifer vollendet worden — d. h. die vordere Fassade des Unterbaues. Da wir wissen, dass diese 1513 und 1514 ausgeführt wurde, wird hier also schon von der Thätigkeit nach Festsetzung des II. Entwurfes gesprochen. Vasari fährt fort: „inzwischen begann er einige nackte Viktorien, welche unter sich Gefangene haben, und zahlose Provinzen, an einige Marmorhermen gefesselt, welche als Stützen dienten, und gab diesen Gefangenen in ihrer Anfesselung verschiedene Stellungen. Vier dieser Gefangenen, so gut wie vollendet, befinden sich noch in seinem Hause zu Rom. Und ebenso vollendete er einen Moses in Marmor von 5 Ellen Höhe." Es folgt die Beschreibung dieser Statue und eine kurze Erwähnung der endgültigen Ausführung des Denkmales. — Diesen Angaben ist, als positiv für den I. Entwurf gültig, nur jene über den Freibau zu entnehmen.

Condivi berichtet: „und um einen Begriff davon zu geben, sage ich in Kürze, dass dieses Grabmal vier Fassaden haben sollte, zwei Seitenfassaden, 18 Ellen lang, und zwei Vorderfassaden, 12 Ellen lang, so dass das Ganze ein Rechteck im Verhältniss von 1 zu $1\,^1/_2$ bildete. Aussen rings herum waren Nischen, in welche Statuen gesetzt werden sollten, und zwischen Nische und Nische Hermenpfeiler, an welche auf Würfeln, die, auf den Boden gestellt, nach aussen treten, andere Statuen gefesselt waren, in Gestalt von Gefangenen; diese stellten die freien Künste vor, und auch die Malerei, die Skulptur und die Architektur, jede mit ihrem Abzeichen, da-

mit man sie leicht erkenne. Mit ihnen wollte er andeuten, dass mit dem Papste Julius auch alle jene Talente Gefangene des Todes geworden seien, da sie niemals wieder Einen finden würden, von dem sie so begünstigt und genährt wurden, wie von ihm. Über diesen Figuren lief ein Gesims hin, welches den ganzen Bau rings umschloss, auf dessen Plattform vier grosse Statuen sich befanden, deren eine, den Moses, man in S. Piero ad Vincula sieht; von ihr wird noch an rechter Stelle die Rede sein. So emporsteigend endete der Bau in einer Plattform, auf der sich zwei Engel befanden, die einen Sarkophag stützten: deren einer schien zu lächeln, als freue er sich darüber, dass die Seele des Papstes unter die seligen Geister aufgenommen sei, der andere zu weinen, als trauerte er darüber, dass die Welt eines solchen Mannes beraubt sei. Durch eine der Stirnseiten, d. h. der oben befindlichen (per una delle teste, cioè da quella che era dalla banda di sopra) trat man in das Innere des Grabmales, in einen kleinen Raum, der nach Art eines kleinen Tempels gebildet war und in dessen Mitte sich ein Marmorsarkophag befand, in dem der Leichnam des Papstes beigesetzt werden sollte. Um kurz zu sein, für das ganze Werk waren mehr als 40 Statuen geplant, ohne die Bronzereliefdarstellungen, die alle auf den Gegenstand Bezug hatten und die Thaten eines so grossen Papstes zeigten.“

Condivi und Vasari I stimmen also in der Angabe, dass der erste Entwurf ein Freibau war, und in der Erwähnung der Sklaven und der Figuren in den Nischen, die aber nur Vasari näher als Viktorien bezeichnet, überein. Condivi fügt Weiteres über die oberen Figuren hinzu. In seiner zweiten Auflage weiss nun Vasari wiederum mehr als Condivi zu sagen, dessen Angaben er im Übrigen verwerthet. Das Neue, was er bringt, beruht auf näheren Informationen, die er sich verschafft hat, und diese erscheinen glaubwürdig, da wenigstens einige von ihnen durch die Zeichnungen bestätigt werden. Er muss die Beschreibung aus Michelangelos Munde empfangen oder eine Zeichnung desselben gekannt haben.

„Damit das Denkmal eine bedeutendere Grösse erhielte, wollte er, dass es isolirt sei, damit man es von allen vier Seiten sehe, deren je zwei 12 Ellen, je zwei andere 18 Ellen Länge hatten, so dass das Verhältniss 1 zu $1\,^1/_2$ war. Ringsum aussen waren Nischen angeordnet, von einander geschieden durch Hermen, die, in der oberen Hälfte bekleidet, mit ihren Köpfen das erste Gesims tragen, und an jede Herme war in seltsamer und bizarrer Stellung ein nackter Gefangener gefesselt, der mit den Füssen auf dem Vorsprung eines Postamentes stand. Diese Gefangenen waren alle die Provinzen, die von diesem Papst unterjocht und der apostolischen Kirche gehorsam gemacht worden waren, und verschiedene andere,

gleichfalls gefesselte Statuen, waren alle die sinnreichen Thätigkeiten und Künste, die sich dem Tode unterworfen erwiesen nicht minder wie dem Papst, der sie rühmlich förderte. Auf den Ecken des ersten Gesimses befanden sich vier grosse Figuren: die Vita activa und die Vita contemplativa und S. Paulus und Moses. Oberhalb des Gesimses stieg der Bau empor, stufenweise sich verjüngend mit einem Fries von Bronzedarstellungen und anderen Figuren und Putten und Ornamenten ringsum, und oben waren zum Abschluss zwei Figuren: die eine der Himmel, der lachend eine Bahre mit Cybele, der Göttin der Erde, auf den Schultern trug. Es schien, als traure diese darüber, dass sie auf Erden zurückbleibe, durch den Tod dieses Mannes aller Kraft beraubt, und der Himmel schien darüber zu lächeln, dass Dessen Seele zur himmlischen Glorie eingegangen sei. Es war so eingerichtet, dass man durch die Stirnseiten der Architektur zwischen den Nischen in das Grabmal hineinging und aus ihm herausging, und drinnen war es nach Art eines Tempels gebildet, in ovaler Form, in deren Mitte der Sarkophag stand, in dem der Leichnam des Papstes beigesetzt werden sollte. Um damit zu schliessen: das ganze Werk enthielt 40 Marmorstatuen ohne die anderen Darstellungen, Putten, Ornamente, alle die ausgemeisselten Gesimse und die anderen Architekturglieder."

Neu ist hier die nähere Charakterisirung der Hermen, die Bezeichnung der Sklaven als Provinzen, die namentliche Anführung der drei anderen sitzenden Statuen, die Beschreibung des Aufsatzes auf der Plattform und seines Schmuckes, die Benennung der beiden Bahrenträger als Himmel und Erde und die Angabe der ovalen Form der Cella. Dass die Viktorien nicht angeführt werden, ist belanglos, erwähnt Vasari doch weiterhin „die Viktoria", die Figur des Siegers, als für das Denkmal bestimmt.

Was zunächst die Hermen anbetrifft, so schildert sie Vasari so, wie sie in der Londoner Zeichnung des Unterbaues und in S. Pietro in Vincoli erscheinen, unmittelbar auf den Köpfen das Gebälk tragend. Hier hat er sich also an das Denkmal in S. Pietro gehalten, denn die frühen Zeichnungen zeigen über den Hermenköpfen den Friesstreifen.

Die Deutung der Sklaven verräth eine gewisse Unsicherheit. Er selbst sieht in ihnen Provinzen, flicht aber Condivis Meinung: sie stellten die Künste dar, ein. (Von den Viktorien ist hierbei gar nicht die Rede.)

Für die Glaubwürdigkeit der Namen: Vita activa, Vita contemplativa, Paulus und Moses sprechen die Zeichnungen von 1513, auf denen wir zwei Frauen und Moses sehen. Die vierte bartlose Figur auf diesen Zeichnungen ist freilich nicht als Paulus zu be-

zeichnen. Damals, 1513, dürfte also dieser auf den hinteren Theil der Plattform verwiesen worden sein.

Sehr wichtig nun ist die Schilderung des Katafalkaufbaues, als eines stufenförmigen, mit Reliefs, Figuren, Putten und Ornamenten geschmückten Gebildes. Hat Vasari hiermit Recht, so haben wir uns die Stufen, da sie mit Reliefs verziert waren, ziemlich hoch und dementsprechend in geringer Anzahl zu denken. Vielleicht aber zeigte nur die oberste Reliefs, indess die anderen ornamentirt waren, denn Reliefs an den untersten oder den unteren Stufen wären für den Beschauer so gut wie unsichtbar gewesen. Nun spricht Condivi von einer „arca“, einem Sarkophag, Vasari von einer „bara“, einer Bahre, die von den zwei Figuren getragen werde. Da der Sarkophag in der Cella sich befand, möchte man Vasari Glauben schenken. Bezüglich der „Figuren“ und „Putti“ sind wir gar aufs Rathen angewiesen. Waren vielleicht schon die zwei den todten Papst stützenden Engel, die 1513 angegeben werden und die zwei zu Fussenden der Bahre gedachten Putten geplant? Die Beantwortung dieser Frage hinge von der Entscheidung ab, ob der Papst auf einem Sarkophag oder einer Bahre lag. In ersterem Falle wären jene Figuren denkbar, im zweiten nicht. Waren karyatidenartige Putten — wie sie 1513 über den Pfeilern des Unterbaues erscheinen — an den Ecken der Stufe, die Reliefs einrahmend, angebracht? Nicht undenkbar, erinnert man sich Donatellos Hochaltars in Padua und vergleicht man die simstragenden Kinder an der Sixtinischen Decke.

Auch die von Vasari wiederholte Angabe Condivis, es hätten sich mehr als 40 Statuen an dem Werke befunden, scheint dafür zu sprechen, dass ausser Himmel, Erde und dem Papst noch einige andere Statuen am Oberbau angebracht waren, und dann bleibt die Annahme, es seien zu Häupten und zu Füssen des Todten je zwei Figuren gewesen, die natürlichste.

Die Statuen vertheilen sich also so: 16 Sklaven, 8 Viktorien, 8 Unterworfene, 4 Sitzende auf der Plattform, 2 Bahrenträger, der Papst — Summa 39, wozu dann vielleicht noch 4 Figuren an der Bahre kämen.

Über die Cella mit dem Sarkophag bringt Vasari eine von der Condivis abweichende Angabe. Nur darin, dass die Gruft tempelartig gewesen sei, stimmen sie überein: es war also offenbar ein (ovaler) Raum mit Säulenumgang. Condivi aber versetzt ihn in den Oberbau, Vasari in den Unterbau. Wer von Beiden hat hier Recht? Für Condivi spricht der Umstand, dass auf den Zeichnungen von 1513 in der Mitte der Fassade kein Eingang angegeben ist, sondern ein Wandfeld, und dass das Sockelgesims durchgeführt ist (und zwar nach dem Kontrakt von 1513 ringsum). Dies würde sich aber

so erklären, dass Michelangelo 1513 die Grabstätte im Innern überhaupt aufgegeben und den Sarkophag auf die Plattform gestellt hatte. Vasaris Behauptung ist aus folgenden Gründen glaubwürdiger: 1. sagt er, was freilich Nichts beweist, nochmals bei der Beschreibung des Denkmales in S. Pietro in Vincoli, dass dort, wo jetzt der Moses sich befinde, ursprünglich der Eingang zur Cella gedacht gewesen sei; 2. Condivi sagt: si entrava. Das ist mindestens auffallend, denn Zugang zu der Plattform hatte man doch nicht. Aber freilich konnte der Ausdruck bildlich gebraucht sein, bloss um die Öffnung zu bezeichnen. Vasaris: si entrava ed usciva entspricht seiner Vorstellung, dass die Cella im Unterbau war und erscheint als das natürlich Gegebene. 3. Die Anlage des ovalen Tempietto in dem stufenweise sich verjüngenden Aufbau ist nicht leicht denkbar. Die Thüröffnungen hätten dann in die Stufen geschnitten werden müssen, und die Cella hätte nur die sehr geringe Ausdehnung der obersten Plattform, die durch die Bahre eingenommen wurde, gehabt. Wie in ihm Raum für eine selbst kleine Säulenanlage und den Sarkophag gewesen wäre, entzieht sich der Vorstellung. An dieser stufenförmigen Anlage, von der Vasari spricht, und auf die auch das „ascendendo“ des Condivi hinweist, dürfen wir doch nicht zweifeln. Sie ergab sich von selbst aus dem ästhetischen Bedürfniss einer Vermittlung zwischen der oberen und der unteren Plattform. So bleibt wohl nichts Anderes übrig, als Vasaris Zeugniss für ausschlaggebend zu halten, wie dies schon Burger gegenüber Schmarsow und Justi gethan hat. Aber freilich lässt sich nicht leugnen, dass Condivis Aussage sehr auffallend bleibt. Den Einwand, er könne durch den Anblick einer Zeichnung aus dem Jahre 1513 zu ihr bewogen worden sein, hat schon Schmarsow widerlegt.

Dass man von oben in eine Grabgruft hinabstieg, dies anzunehmen ist ganz ausgeschlossen. Wenn Burger in der flüchtigen Skizze einer Treppenanlage auf einer Zeichnung der Casa Buonarroti (V, 19, Thode 75) einen Entwurf für eine Grabgruft erkennt (S. 336), so ist dies doch als sehr gewagt zu bezeichnen, da die Studie offenbar umgekehrt betrachtet sein will, und keinenfalls hat die Skizze, die sich auf einem Blatt mit Studien für die Medicigräber befindet, irgend Etwas mit dem Juliusdenkmal zu thun.

Bleibt auch Manches im Einzelnen unaufgeklärt, so darf man sich von dem Ganzen doch eine ziemlich deutliche Vorstellung machen, da der Unterbau, so wie er 1505 bereits geplant war, im Plan von 1513 beibehalten worden ist. Die vier sitzenden Kolossalfiguren werden wir uns, wie das in früheren Rekonstruktionen auch bereits angenommen wurde, übereck gestellt zu denken haben. Der zwischen ihnen frei bleibende Raum auf der Plattform wird durch den sich verjüngenden Oberbau wohl im Wesentlichen aus-

gefüllt gewesen sein. Waren die Maasse des Unterbaues nach Condivis Angabe 7,20 m zu 10,80 m (die Elle zu 0,60 m berechnet), so dürften jene des Oberbaues etwa 4,6 m zu 7 m betragen haben. Die Grösse der obersten Plattform und der Bahre wird nicht unter 2 zu 3 m anzunehmen sein.

Dass in dem Grabmal Philipps des Schönen und Juanas in der königlichen Kapelle zu Granada, welches nach Justi ein Werk des Bartolomé Ordoñez ist, ein Nachklang des ersten Grabmalentwurfes von Michelangelo zu erkennen sei, hat Burger (S. 263) richtig bemerkt. Allgemeine Elemente des Aufbaues, wenn auch in Verkleinerung, kehren hier wieder: ein Unterbau mit Nischen, darauf umgeben von vier Eckstatuetten die Bahre mit den beiden Verstorbenen. Mehr an das Denkmal Sixtus' IV. schliessen sich des Domenico Fancelli Grabmäler Ferdinands und Isabellas in derselben Kapelle und des Prinzen Johann in der Thomaskirche zu Avila an. Die Erklärung für diese Nachwirkung des Projektes von 1505 findet sich nach meinem Dafürhalten leicht. 1517 ist Ordoñez in Italien gewesen, und zwar vielleicht auch in Carrara, wo er 1519 nachgewiesen ist. Er stand in naher Beziehung zu Domenico Fancelli. Und mit eben Diesem, der damals wegen des Grabmales des Prinzen Johann in Carrara sich aufhält, setzt sich Michelangelo am 16. August 1515, in Angelegenheiten des Juliusdenkmales, in Beziehung. Fancelli bietet ihm seine Dienste an, worauf er (8. September) vorläufig noch nicht eingeht. Am 12. Februar 1517 hat er Domenico einen 6 Ellen hohen Block abgekauft (vgl. Annalen im I. Band. Andrei: sopra Domenico Fancelli e Bartolommeo Ordoñez, Massa, Frediani 1871. Vasari IV, 554. Justi: Jahrb. d. k. pr. Kunsts. XII, 66). Die Vertrautheit Fancellis und Ordoñez' mit den Plänen Michelangelos für das Juliusdenkmal erklärt sich daher leicht.

II. Der Entwurf von 1513

Condivi und Vasari wissen Nichts von den Besonderheiten desselben. Ersterer sagt: die Erben des Papstes liessen ihn eine neue Zeichnung machen, da ihnen der erste Plan zu gross erschien. Vasari wiederholt dies: „ein kleinerer Entwurf als der erste" und bemerkt von des Meisters eifriger Arbeit, er habe die Zeichnungen für die Fassaden des Denkmals fertiggestellt.

Der Kontrakt von 1513 zeigt, dass jene Angaben betreffend eine Verkleinerung, allgemein genommen, irrig sind. Nur die Maasse des Unterbaues sind geringer. Der Wortlaut des Vertrages lautet:

„Ein Viereck, von dem man drei Fassaden sieht, und die vierte schliesst sich an die Wand an und ist daher nicht sichtbar.

Die vordere Fassade, d. h. die Stirnseite dieses Vierecks, soll 20 Palmi breit und 14 hoch sein, und die anderen zwei Fassaden, welche nach der Mauer, an die sich das Viereck anlehnt, zu gehen, sollen 35 Palmi lang und gleichfalls 14 hoch sein, und an jede der drei Fassaden kommen zwei Tabernakel, welche auf einem rings das Viereck umgürtenden Postament stehen und ihren Schmuck von Pilastern, Architrav, Fries und Sims haben, wie man dies an dem kleinen Modell von Holz gesehen hat."

„In jedes der genannten sechs Tabernakel kommen zwei Figuren, die nur einen Palmo grösser als Lebensgrösse sind. Das macht zwölf Figuren, und vor jeden der Pilaster, welche die Tabernakel einschliessen, kommt eine Figur von gleicher Grösse: es sind zwölf Pilaster, macht also zwölf Figuren. Und auf die Plattform des Vierecks kommt ein grosser Sarkophag zu stehen mit vier Füssen, wie man ihn im Modell sieht. Auf ihm soll der Papst Julius sich befinden, und Dieser soll an der Kopfseite zwischen zwei Figuren sein, die ihn aufrecht halten und an den Füssen zwischen zwei anderen; das sind also fünf Figuren auf dem Sarkophag, alle fünf über lebensgross, ja fast doppelt lebensgross. Rings um den Sarkophag herum kommen sechs Würfel, auf welche sechs Figuren von gleicher Grösse, alle sechs in sitzender Stellung kommen. Auf dieser selben Plattform, auf der sich diese sechs Figuren befinden, über jener Fassade des Grabmales, welche sich an die Wand anschliesst, erhebt sich eine Capelletta, die etwa 35 Palmi hoch ist und in welche fünf Figuren kommen, die grösser als alle anderen sind, weil sie weiter vom Auge entfernt sind. Ferner kommen drei Reliefdarstellungen von Marmor oder von Bronze, wie es den erwähnten Erben gutdünken wird, an eine jede Fassade des Grabmales (scilicet: eine) in der Mitte zwischen den zwei Tabernakeln, wie es am Modell zu sehen."

Hier ist zunächst zu bemerken, dass es Michelangelo nicht darauf ankam, ganz genaue Bestimmungen zu geben; es macht den Eindruck, als habe er sich nicht durch solche binden wollen, ja als sei er sich selbst noch nicht ganz gewiss gewesen über Einzelheiten und alle Grössenverhältnisse. Das Modell, das er verfertigt, war von den Erben Julius' gutgeheissen worden; es genügte, im Kontrakt nur das Allgemeine und Hauptsächliche festzustellen. Die wichtigsten Maasse aber sind bestimmt.

1. Die Maasse des Architektonischen.

Rechnen wir den Palmo zu 0,25 m, so hätte die Breite des Unterbaues 5 m, die Höhe 3,60 m und die Tiefe 8,75 m betragen. Die Höhe der Capelletta ungefähr 8,75 m. Hier stutzen wir. Im ersten Entwurfe von 1505 war das Verhältniss von Breite zu Tiefe

2 : 3, hier ist es 5 : 8,75; der Unterbau wäre also viel schmäler und länger geworden. Im Hinblick auf die Anordnung der Tabernakel, der sitzenden Statuen, des Sarkophages erscheinen diese Verhältnisse gleich unglücklich, ja undenkbar. Es muss ein Irrthum vorliegen, und zwar, wie man gleich vermuthet, in der Angabe der Breite: 5 m ist zu gering. Glücklicher Weise lässt sich die Sache kontrolliren. Wir wissen, dass die Vorderfassade 1513 und 1514, also gleich nach Abschluss des Kontraktes ausgeführt wurde und später für das jetzige Denkmal verwerthet ward. Sie lag also schon vor, als 1516 der dritte Kontrakt abgeschlossen wurde. In diesem aber wird ihre Breite mit 11 Ellen angegeben, also nur um etwas kleiner als im ersten Entwurf von 1505. 11 Ellen sind 6,60 m. Und dies ist in der That die Breite des Unterbaues in S. Pietro in Vincoli, die nach meiner Messung 6,64 m beträgt. Statt 20 Palmi muss es also im Vertrag von 1513 circa 26 Palmi heissen. Die 1516 angegebene Höhe des Unterbaues: 6 Ellen = 3,60 m stimmt mit der 1513 angegebenen von 14 Palmi = 3,50 m. (Auf etwas mehr oder weniger dürfen wir bei diesen Angaben kein Gewicht legen.) Das Untergeschoss des jetzigen Denkmales in S. Pietro darf nicht als maassgebend betrachtet werden, da seine Höhenverhältnisse, als Michelangelo die Sklaven aufgab, verändert wurden. An der Richtigkeit der Angaben über die Tiefe des Unterbaues: 8,75 m und über die Höhe der Capelletta: 8,75 m zu zweifeln, haben wir keine Veranlassung. Wohl will Einem diese Höhe sehr gross erscheinen, aber bedenkt man, dass Michelangelo fünf Kolossalstatuen in der Capelletta unterbringen wollte, so erklärt sie sich ohne Weiteres. Das Verhältniss der Breite zur Tiefe, das im ersten Entwurfe 2 : 3 war, ist 1513 also verändert worden in das von etwa 3 : 4. D. h. die Tiefe ist vermindert worden, die Breite hat gewonnen, was wohl als eine Folge der Anlehnung des Denkmales an die Wand aufzufassen ist.

2. Die Maasse der Statuen.

Die Grössenverhältnisse der Sklaven kennen wir genau: den Sockel mit eingerechnet, sind die Statuen im Louvre 2,15 m hoch (rechnet man bei dem sterbenden den erhobenen Arm mit: 2,26 m). Ebenso hoch waren die Viktorien gedacht. Im Kontrakt heisst es: sie seien einen Palmo höher als die Lebensgrösse — die letztere wäre von Michelangelo also auf etwa 1,80 m geschätzt worden. — Die Höhe der sitzenden Kolossalfiguren war, nach dem Moses zu urtheilen, auf 2,50 m (inclusive den etwa 12 cm hohen Sockel) berechnet. Dies stimmt mit den Angaben des Kontraktes, welcher sagt: fast doppelt lebensgross. Denkt man sich den Moses stehend, so würde er etwa 3,20 m hoch sein. Nicht ganz doppelt lebens-

gross waren auch die Gestalten des Papstes und der vier ihn umgebenden Figuren. Der Papst also vermuthlich etwas über 3 m gross, und etwa 3 m (bedenken wir, dass es sich um jugendliche Erscheinungen handelte) auch die ihn stützenden Engel. Über die Höhe des Sarkophages erfahren wir Nichts. Den Zeichnungen nach wäre sie die der sitzenden Statuen, also 2,50 m gewesen. Die fünf Figuren endlich in der Capelletta — als die grössten — dürften etwa 3,60 m hoch gewesen sein. Die Grösse der drei Reliefs ist nicht genau zu bestimmen. Das in der Mitte der Vorderfront muss eine hohe, das in der Mitte der Seitenfassaden eine breite Form gehabt haben. Das erstere ist etwa 0,80 m breit zu denken, jedes der beiden anderen zwischen 2 und 2,50 m.

3. Die Zahl der Statuen.

Es sind 12 Sklaven, 6 Viktorien, 6 Unterworfene, 6 sitzende Eckfiguren, der Papst, 4 Statuen am Sarkophag, 5 in der Capelletta. Im Ganzen also 40 Figuren und drei Reliefs. Die 10 kleinen Pfeiler mit den Putten, die wir auf den Zeichnungen sehen, sind im Kontrakt nicht angeführt.

4. Die Anordnung.

Der Unterbau bleibt in allem Wesentlichen so, wie er 1505 geplant war. Die sechs sitzenden Figuren auf der Plattform können, wie auch immer angenommen worden ist, nur so angebracht gewesen sein, dass je eine über ein Tabernakel kommt, denn sonst wäre der freie seitliche Blick auf den Sarkophag beeinträchtigt worden. Auf den Ecken an der Vorderfront waren also zwei Statuen schräg nebeneinander aufgestellt. Der Sarkophag stand auf vier Füssen in der Mitte der Plattform, nicht mehr durch Stufen erhöht. Seine Länge, die wir auf etwa 3 m zu berechnen haben werden, entsprach etwa der Breite der Mittelfelder der Seitenfassaden, so dass er mit seinen fünf Figuren ganz frei von der Seite gesehen wurde. Die Capelletta ist nach der Beschreibung im Vertrag als Wanddekoration zu denken, und zwar als dreigetheilte, da fünf Statuen an ihr untergebracht werden: die eine in der Mitte, je zwei auf den Seitenfeldern. Sollte die mittlere für den vor dem Denkmal Stehenden ganz sichtbar sein, so musste sie in beträchtlicher Höhe angebracht werden, denn der untere Raum der Capelletta in der Mitte ward durch den Sarkophag und die auf ihm stehenden Statuen verdeckt. Rechnen wir die Höhe des Sarkophages auf 2,50 m, die der (gebückt stehenden) Engel, die den Papst halten, auch auf 2,50 m, so war der Fusspunkt jener mittleren Statue mindestens 5 m hoch über der Plattform. Da die Grösse der Statue etwa 3,60 m war, die gesammte Höhe der

Capelletta aber 8,75, so hätte demnach der Scheitel der Statue fast das oberste Gesims der Capelletta erreicht. Dies ist schwer denkbar. Wir sehen uns daher genöthigt anzunehmen, dass das mittlere Feld der Capelletta erhöht war, vermuthlich durch eine Lunette (was durch die Zeichnung in Berlin bestätigt wird). Die zwei Statuen auf jedem Seitenfelde der Capelletta müssen übereinander angebracht gewesen sein. Der Fusspunkt der unteren muss etwa 2,50 m über der Plattform gedacht sein. Es bleibt also für die Unterbringung der je zwei Statuen eine Höhe von 6,25 m übrig. Nun heisst es im Kontrakt, dass sie etwa doppelt lebensgross waren, also jede 3,60 m. Diese Grösse schliesst die Möglichkeit aus, dass beide stehende Gestalten waren: die eine muss sitzend gedacht sein. Selbst dann aber reicht der Raum nicht oder wenigstens kaum aus.

Hier bleibt nur eine Erklärung — und diese wird durch die Zeichnung in Berlin gestützt —, dass nämlich Michelangelo, als er den Vertrag machte, noch keine genaue Maassberechnungen angestellt hatte.

Oder haben wir uns, wie Burger angenommen hat, die Capelletta nicht als Wanddekoration, sondern als einen vor der Wand auf die Plattform vorspringenden Bau vorzustellen? Und zwar so weit vorspringend, dass die Seitenwand der Capelletta an Breite dem der Wand zunächst befindlichen Tabernakel mit den beiden Hermen entspricht. Dann müssten die beiden hinteren sitzenden Kolossalfiguren in eine durch vorspringende Pfeiler gebildete Nische dieser Seitenwand einbezogen gewesen sein. Von den fünf Statuen der Capelletta wären dann an der Vorderseite nur drei angebracht, die anderen zwei, je eine, an den Seitenwänden über den Nischen mit den sitzenden Figuren. Diese Vermuthung hat auf den ersten Blick etwas Bestechendes, auch scheinen die Zeichnungen in Berlin und Florenz für sie zu sprechen. Bei näherer Untersuchung aber erweist sie sich als nicht glaubhaft aus folgenden Gründen. 1. Müsste dann der Sarkophag auf der Plattform weiter nach vorne geschoben worden sein, wäre also nicht mehr ganz sichtbar gewesen von der Seite. Hierdurch wäre die Klarheit des Ganzen sehr beeinträchtigt worden. 2. Wäre die Seitenansicht des Grabmales überhaupt eine sehr seltsame, unschöne geworden, da die Symmetrie eine empfindliche Einbusse erlitten hätte. 3. Würde die Beschreibung in dem Kontrakt: „rings um den Sarkophag herum kommen sechs Würfel" schwer verständlich sein; denn sie deutet doch offenbar auf sechs frei angebrachte Figuren. 4. Auch die Bemerkung über die fünf Statuen der Capelletta: „grösser als alle anderen, weil sie weiter vom Auge entfernt sind," verlöre ihren Sinn. Denn sie gälte dann doch nur für drei der Statuen. Die anderen beiden an den Seitenwänden der Capelletta wären ja nicht „weiter vom Auge entfernt".

5. Es wäre doch auch auffallend, wenn in dem Kontrakte gar Nichts von dem immerhin bedeutenden Oberbau gesagt würde. Aus diesen Gründen kann ich mir Burgers Meinung nicht aneignen, könnte man auch zu deren Gunsten geltend machen, dass ein solcher Oberbau gleichsam der erste Schritt zu der Ausgestaltung eines vollständigen Obergeschosses, wie es 1516 entworfen wird, sei.

Wir müssen also daran festhalten, dass die Capelletta eine blosse Wanddekoration mit Nischen war. Ob sie in der vollen Breite des Unterbaues oder schmäler gedacht war, darüber sagt der Vertrag Nichts. Ebensowenig erfahren wir aus ihm über die Breitenverhältnisse des mittleren und der seitlichen Felder. Die Zeichnungen in Berlin und Florenz zeigen die Capelletta schmäler als den Unterbau und das Mittelfeld etwa doppelt so breit als die Seitenfelder. Eine solche Disposition dürfen wir aber auch von vornherein für wahrscheinlich halten, einmal, weil der Sarkophag mit seinen Statuen eine bedeutende Breite haben musste und durch diese die Breite des Mittelfeldes bedingt war, und zweitens, weil eine solche Disposition mit ihrer Betonung des Centrums den üblichen Kapellenbildungen über Altären entspricht.

Wie verhalten sich nun zu dieser, wie wir sehen im Allgemeinen ziemlich bestimmten Rekonstruktion, die Zeichnungen?

5. Die Zeichnungen in Berlin und Florenz.

Von den kleinen Verschiedenheiten, welche die Zeichnungen aufweisen und welche dafür sprechen, dass die florentiner etwas früher als die Beckerath'sche entstanden ist, war schon oben die Rede. Wir halten uns jetzt an das Wesentliche, Übereinstimmende, und vergleichen die Entwürfe mit dem Bilde, das wir uns nach dem Vertrag von dem Grabmal machen mussten. Im Grossen und Ganzen entsprechen sie ihm so sehr, dass kein Zweifel darüber aufkommen kann, dass die Entwürfe sich auf den Plan von 1513 beziehen. Aber die Maasse entsprechen diesem nicht genau. Gehen wir nämlich von der Höhe der Sklaven = 2,15 m (die auch auf den Zeichnungen, wie im Vertrage, genau die gleiche ist, wie die der Viktorien) aus, so erscheint auf den Entwürfen die Höhe des Unterbaues gleich 4,17 (Florenz) oder 4,15 (Berlin), während sie im Vertrage auf 3,60 angegeben ist; die Breite rechnet sich auf etwa 6,45 m aus, entspricht also ungefähr den Angaben des Kontraktes und dem jetzigen Denkmal. — Differenzen ergeben sich weiter, betrachtet man die sitzenden Eckfiguren auf der Plattform. Statt nämlich, dem Kontrakt entsprechend, grösser als die Sklaven und Viktorien zu sein, sind sie kleiner. Entgegen dem Kontrakte sind auch die den Papst haltenden Engel kleiner als die Sklaven, und die zwei im Vertrag als doppelt lebensgross bezeichneten

Figuren auf den Seiten der Capelletta haben nur die Höhe der Sklaven, also statt 3,60 nur 2,15 m. Die Figur der Madonna im Mittelfelde der Capelletta ist grösser als die Seitenstatuen, aber doch auch nicht an Grösse den im Vertrag erwähnten Verhältnissen entsprechend. Endlich beträgt die Höhe der Capelletta nicht 8,75 m, wie es im Vertrage angegeben, sondern — gehen wir von der Sklavenhöhe aus — circa 7,70 m —, gehen wir von der Höhe des Unterbaues (diesen auf 3,60 m angeschlagen) aus, nur 6,75 m.

Diese Differenzen in den Maassen zwischen den Entwürfen und dem Vertrage sind also, und namentlich was die oberen Figuren und die Capelletta anbetrifft, auffallende. Wie sollen wir uns das erklären? Es giebt wohl nur die eine Annahme: dass Michelangelo es nämlich mit den Verhältnissen nicht genau genommen habe und zugleich in den Zeichnungen, auf das Perspektivische Rücksicht nehmend, den Gesamteindruck allgemein fixirt habe, so wie er sich dem Untenstehenden etwa ergeben hätte. Derart, dass die Kolossalfiguren der Capelletta eben nicht grösser wirkten, als vorne unten die Sklaven und Viktorien. — Anzunehmen, dass er thatsächlich die Grössenverhältnisse, die er im Vertrag angegeben, nachträglich geändert, ist unmöglich, denn die Sklaven und der Moses, die er nach 1513 ausführte, entsprechen den Angaben im Kontrakt. Das Verwirrende ist nur dieses, dass die Perspektive nicht durchgeführt ist, sondern die Zeichnung in Berlin ein Mittelding zwischen einer flächenhaften Projektion und einer perspektivischen Ansicht ist, was sich im Übrigen aus dem Bedürfniss der Verdeutlichung hinreichend erklärt. Die Entwürfe haben uns also, was die Maasse anbetrifft, nicht zu beirren. Nur zwei Erscheinungen sind beachtenswerth: erstens die grössere Höhe des Unterbaues und zweitens die verschiedene Grösse der mittleren Figur in der Capelletta (der Madonna) und der Seitenfiguren in dieser.

Was das Erste anbetrifft, so haben wir hier die Londoner Zeichnung der Architektur des Unterbaues in Betracht zu ziehen, jene Zeichnung, die er später, vielleicht 1532, von Florenz nach Rom schickte und in welcher er den Unterbau so skizzirt, wie er, 1514 ausgeführt, in seinem Hause zu Rom seit jener Zeit aufbewahrt wurde. Auf dem Londoner Blatte ist der Unterbau um etwas niedriger entsprechend dem Kontrakte: über den Hermenköpfen ist hier kein Fries, sondern unmittelbar das Kranzgesims. Und so erscheint auch heute der Unterbau in S. Pietro in Vincoli. Also der Unterbau ward 1514 nicht so, wie die Zeichnungen in Berlin und Florenz ihn zeigen, sondern niedriger ausgeführt. Diese Verschiedenheit bezeichnet also eine Veränderung. Beachten wir nun weiter, dass auf der frühen Zeichnung der einen Nische mit der Viktoria und des Sklaven daneben im Louvre (s. oben Nr. I), die der Zeit des

ersten Planes (1505—1513) angehört, der Fries, wie auf den Entwürfen in Florenz und Berlin, über den Hermenköpfen erscheint, so ist die Schlussfolgerung diese: die beiden Entwürfe sind vor der definitiven Feststellung des II. Kontraktes von 1513 entstanden. Im Kontrakt ist bereits die Veränderung vorgenommen: die Verminderung der Höhe des Unterbaues durch das Fortlassen des Frieses. Und so verändert wird gleich darauf das Architektonische des Unterbaues ausgeführt. Die Zeichnungen wären demnach Vorstudien für das 1513 angefertigte Modell, das beim Abschluss des Vertrages vorgelegt wurde.

Wie verhält es sich aber zweitens mit der verschiedenen Grösse der Statuen in der Capelletta? Bei der Beantwortung dieser Frage kommt wesentlich der Umstand mit in Betracht, dass auf der Beckerath'schen Zeichnung in der Capelletta nicht fünf, sondern nur drei Figuren gezeichnet sind. Auf den schmalen Seitenflächen (man ist hier auf die alte Kopie der Zeichnung angewiesen) sehen wir über dem Postament links und rechts je eine Figur und über jeder ein hohes, oblonges, leeres Feld. Beide Figuren ragen mit dem Kopf über das hinter ihnen angegebene Feld empor. Dieses Feld ist also nicht als Nische gedacht, sondern die Figuren stehen frei vor ihm. Sieht man näher zu, so gewahrt man, dass die links befindliche tiefer steht, wie auf dieser Seite denn auch die Basis der Säule tiefer steht. Die Fussfläche der Statue ist genau in der Höhe des Scheitels der sitzenden Statuen auf der Plattform. Rechts ist die Basis der Säule etwas höher angeordnet und so auch die Figur etwas höher als der Scheitel des Moses gestellt. Es sind also zwei Lösungen versucht, was beweist, dass Michelangelo über die Gestaltung der Capelletta noch nicht im Klaren war. Dies geht auch aus dem Fehlen der Figuren oben an den Seitenwänden hervor. Diese oberen unausgefüllten Felder wirken ästhetisch unbefriedigend; es macht den Eindruck, als habe der Künstler nicht gewusst, was er mit diesem oberen Raume anfangen solle. Auch hier scheint es mir nur eine genügende Erklärung zu geben, nämlich die, dass das Ganze noch nicht eine abschliessende Ausgestaltung gewonnen hat, wie sie im Vertrag vollzogen ist, dass die Zeichnung eine Vorstudie zu dem Modell von 1513 ist. Und vergleicht man mit dem Berliner Blatte die Zeichnung in den Uffizien, so erweist sich diese, auch wenn man sie auf die Anlage der Capelletta hin betrachtet, als eine etwas frühere Formulirung. Das Wenige, nämlich bloss der untere Ansatz der Capelletta, den man hier sieht, ist nämlich architektonisch noch einfacher gedacht. Statt der Säulen mit ihren Basen sehen wir schlichte Wandstreifen, die sich über einem nicht gegliederten Karniess erheben. Obgleich der Raum dafür dagewesen wäre, ist Nichts von einem Wandfeld oder Statuen

zu sehen. Waren hier Statuen gedacht, so befanden sie sich in grösserer Höhe an den Seitenflächen der Capelletta. Alle weiteren Vermuthungen wären unbegründet.

Was sich so von zwei Seiten der Betrachtung her ergiebt, ist also dieses: als Michelangelo die Zeichnungen verfertigte, war die Form und Ausschmückung der Capelletta, die eine geringere Breite als der Unterbau erhielt, noch nicht definitiv entschieden. Ihre Gliederung dachte er sich zuerst durch zwei schlichte Wandstreifen, welche das breitere Mittelfeld einrahmten. Dann, indem er, anknüpfend an Denkmäler, wie das Pauls II. und des Ascanio Maria Sforza, an Stelle der Pilaster vorspringende Säulen setzte, gestaltete er das Architektonische reicher und bewegter und bekrönte es mit einer Lunette zwischen zwei Kandelabern. Drei Statuen sollten die Wanddekoration schmücken, eine grössere die Mitte, zwei kleinere die Seiten. Die Lösung befriedigte ihn aber nicht, er empfand die Nothwendigkeit, auch die zwei leeren Flächen über den zwei Seitenfiguren zu beleben, und entschloss sich daher, zwei weitere Statuen hinzuzufügen. Da hierfür aber die Höhenverhältnisse zu geringe waren, sah er sich gezwungen, die gesamte Capelletta höher zu konzipiren. Zugleich aber verringerte er die Höhe des Unterbaues durch Weglassen des Frieses, wodurch er für die sitzenden Kolossalfiguren ein massiver wirkendes Postament und mehr Raum für die Kolossalfiguren in der Capelletta gewann. Mit solchen Veränderungen also wurde das Modell ausgeführt, das dem Vertrag von 1513 zu Grunde gelegt wurde. Und so erklären sich alle anderen Verschiedenheiten zwischen den Zeichnungen und den Angaben des Kontraktes.

Fraglich bleiben nur einige Punkte.

1. Hat Michelangelo, als er die Zeichnungen entwarf, vier oder sechs sitzende Figuren auf der Plattform zu geben beabsichtigt? Die Entwürfe zeigen nur je zwei vorne, nicht die hinteren. Sie geben ja aber nicht eine perspektivische Ansicht des Baues, sondern eine Art Aufriss, der den Anschein hervorruft, als befinde sich die Capelletta dicht hinter den vorderen Statuen. So könnte man wohl annehmen, dass Michelangelo der Deutlichmachung des gesamten Schemas zu Liebe, absichtlich die hinteren Eckfiguren nicht angegeben habe. Ohne diese würde die Seitenansicht des Denkmales doch sehr unharmonisch gewirkt haben: der vordere Theil wäre schwer belastet, der hintere leer erschienen. Burger suchte, wie wir sahen, den Ausweg aus dem Dilemma in der Annahme, die Capelletta habe sich von der Wand vorgebaut. Wir sahen, dass diese Annahme nicht haltbar ist, und müssen daher, so auffallend die Erscheinung auch ist, voraussetzen, Michelangelo habe sich die hinteren Figuren wohl gedacht, sie aber absichtlich in den Zeichnungen nicht angegeben.

2. Hat Michelangelo die in den Zeichnungen gegebene Sarkophagform im Modell von 1513 beibehalten? Wie es scheint, hat er sie verändert, denn im Kontrakte steht ausdrücklich: ein Sarkophag auf vier Füssen, und die Entwürfe zeigen am vorderen Ende eine in drei Theile gegliederte Stütze. Deren Form weicht von allen in der vorhergehenden Kunst gebräuchlichen ab und erinnert an Fussgestelle an Tischen der Hochrenaissance.

3. Sind die kleinen Pfeiler mit den Puttenkaryatiden im Modell von 1513 beibehalten worden? Sie werden im Kontrakte nicht erwähnt, was sich aber allenfalls erklären liesse, da sie nicht wichtige Bestandtheile des Werkes waren. — Wie aber erklären sie sich? Ihre Pendants, die Putten an der Sixtinischen Decke, sind motivirt, denn sie sind wirklich Träger. Hier aber haben wir Postamente vor uns, die Nichts tragen! Waren sie etwa schon im ersten Entwurfe von 1505 und zwar für Bronzeleuchter bestimmt? Dies wäre das einzig denkbare Motiv, und mir scheint es nicht zweifelhaft, dass Michelangelo es gegeben hat. Die Anbringung von leuchtertragenden Engeln an Grabmälern des Quattrocento ist bekannt, auch das Kandelaberornament. In Sansovinos Grabmälern in S. Maria del popolo sind auf dem Gesims ähnliche kleine Postamente, welche Kandelaber tragen. Michelangelo hat diese Elemente in freier Weise verschmolzen. In den Zeichnungen von 1513 nun aber könnte man sich solche Leuchter nicht wohl ergänzen, ohne den Silhouetten der sitzenden Figuren empfindlichen Eintrag zu thun. Die Postamente erscheinen also hier ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt. Dies lässt darauf schliessen, dass sie aus dem ersten Entwurf von 1505 herübergenommen und nunmehr zu rein dekorativen Erscheinungen geworden sind. Das Motiv der Funeralbeleuchtung erscheint jetzt an anderer Stelle: die zwei auf dem Fussende des Sarkophages angebrachten Figuren sind fackelhaltende Putten.

6. Die einzelnen Figuren.

Die sitzenden Figuren.

Im Entwurf von 1505 waren es vier, und zwar: Moses, Paulus, die Vita activa und die Vita contemplativa. Die beiden letzteren Gestalten erkennen wir auf den Zeichnungen wieder. Wenigstens lässt die Verwandtschaft des Motives der vorderen jungen Frau mit der heute am Grabmal befindlichen, später ausgeführten Vita contemplativa kaum einen Zweifel über ihre Bedeutung zu. Die andere Frau freilich ist nicht deutlich als Vita activa gekennzeichnet. Sie ist älter gedacht und bewegt sprechend die Hand. Man wird aber an der Bezeichnung festhalten müssen. — Der Moses ist auf der Berliner Zeichnung deutlich gekennzeichnet. Nicht so auf der

florentiner. Die bärtige Figur mit dem kahlen Kopf hält hier nur eine Tafel (oder Buch), nicht die zwei Gesetzestafeln. Man könnte also zweifeln, ob hier überhaupt Moses gemeint sei, ja eher dem Typus nach an Paulus denken, wenn auch Dessen Attribut, das Schwert, fehlt. — Die zweite Figur rechts ist auf beiden Zeichnungen jugendlich, aber Charakter und Bewegung ist verschieden. In Florenz ist sie mit sinnend geneigtem Kopf dargestellt, mit der rechten Hand nach rechts weisend. In Berlin, mit einer Kopfbedeckung versehen, die Arme, wie es scheint, unbewegt, schaut sie gespannt, ja erregt über den Moses hinweg in die Ferne. Die Verschiedenheiten der geistigen Stimmung sind so grosse, dass man die Unterschiede zweier Temperamente zu gewahren glaubt. Der Jüngling in Florenz bringt Typen, wie die des Laurentius oder Stephanus in Erinnerung, derjenige in Berlin hat Züge des Prophetenthumes. Es wäre wohl zu gewagt, wollte man bestimmte Heiligennamen in Vorschlag bringen. Deutlich aber zeigt es sich, dass Michelangelo in der etwas späteren Zeichnung in Berlin Veränderungen vorgenommen, ja andere Gestalten sich gedacht hat. In beiden Entwürfen aber handelt es sich um eine künstlerische Kontrastirung von Alter und Jugend. — Über die zwei hinteren, nicht dargestellten Figuren, die fünfte und sechste, lässt sich nun Folgendes sagen. In dem Florentiner Entwurfe war eine dieser Figuren der Moses oder der Paulus, je nachdem wir die bärtige Gestalt vorne als Paulus oder als Moses deuten. Da ich mehr für die erstere Annahme bin, denke ich mir also den Moses hinten. — Auf dem Berliner Blatte haben wir uns den Paulus auf einer der Ecken hinten vorzustellen. Die andere Figur bleibt in Dunkel gehüllt. Vermuthungen allgemeinster Art könnten aber doch aufgestellt werden. Eine solche wäre die folgende. Hat in der Berliner Zeichnung der Moses den Platz des Paulus eingenommen, so hat eine solche Vertauschung vielleicht auch bei den anderen Heiligen stattgefunden, d. h. an Stelle des kontemplativen diakonenhaften Jünglings wäre der jugendliche Sanguiniker getreten, der also auf der florentiner Zeichnung die sechste, hintere Eckfigur gewesen wäre. Hierfür spräche Eines: wir sähen dann nämlich auf der Plattform in den drei Paaren von Figuren zwei Frauen, zwei ältere Männer und zwei Jünglinge dargestellt. Dies dünkt sehr wahrscheinlich. Und hier bietet sich nun die Möglichkeit, noch einen Schritt weiter zu gehen. Haben wir in Moses und Paulus das Alte und das Neue Testament einander gegenübergestellt, so dürfte dies bei den Jünglingen vielleicht auch der Fall gewesen sein. Der Sanguiniker in Berlin trägt eine phantastische Kopfbedeckung, wie sie wohl bei einem Vertreter des Alten Testaments, nicht aber bei einem des Neuen (einem Apostel oder einem Heiligen) angebracht

wäre. Justis Meinung, es handle sich um eine Frau, vermag ich nicht beizupflichten. Der kontemplative Jüngling in Florenz aber macht den Eindruck des Christlichen, ja, der Typus und die Tracht (die viereckige Form des Ausschnittes oder Tuchstückes vorne an der Brust) lässt, wie gesagt, an einen der römischen Stadtdiakone, Laurentius oder Stephanus, denken. Welche alttestamentarische Persönlichkeit käme als Gegenstück zu dem Laurentius in Betracht? Man möchte zunächst einen Propheten annehmen; lässt dann aber diesen Gedanken fallen, da, wie wir weiter sehen werden, dem Prophetenthum, wie es scheint, sein Platz an der Capelletta angewiesen war. Auf der Disputà befindet sich neben Laurentius Judas Makkabäus. Sollte man an Diesen denken können? Aber Raphael stellt ihn als Krieger dar, und unser Sanguiniker trägt, wenn auch kein lang herabfallendes Gewand, so doch einen Rock. Wir sind bis an die Grenze erlaubter Hypothesen gelangt und müssen, dürfen wir vielleicht so weit gehen, den einen Jüngling vermuthungsweise Laurentius zu nennen, auf jede Namengebung für den anderen verzichten.

Verschweigen aber können wir nicht, dass — wenn bei den Männerpaaren eine Gegenüberstellung des Alten und Neuen Bundes anzunehmen ist — die Figuren der Vita contemplativa und der Vita activa, der jugendlichen und der älteren Frau, uns eine Deutung eben auch auf Neues und Altes Testament nahelegen.

Was die Wahl von Paulus und Moses anbetrifft, so dürfte sich dieselbe unschwer erklären, als Typen der gesetzgebenden und lehrenden geistlichen Gewalt. Petrus, der durch seinen Statthalter selbst vertreten war, durfte seine Stelle an Moses abtreten. Ich erinnere daran, dass letzterer schon in der altchristlichen Kunst als Vorbild Petri aufgefasst wurde. Auf Goldgläsern trägt er sogar direkt die Beischrift: Petrus.

Die Sarkophagfiguren.

Die Allegorieen von Himmel und Erde, die der erste Entwurf von 1505 zeigt, sind verschwunden. Die Zeichnungen von 1513 lassen keinen Zweifel darüber, dass die beiden, den Papst haltenden geflügelten Gestalten Engel und die anderen zwei am Fussende des Sarkophages sitzenden Putten mit Fackeln sind. Bei ersteren allegorische Vorstellungen anzunehmen, haben wir keine Veranlassung.

Die Figuren in der Capelletta.

Die grosse Figur in der Mitte ist die Madonna. Von den anderen vier im Kontrakt verzeichneten sind in der Berliner Zeichnung, wie erwähnt, nur zwei sichtbar. Hiervon ist die eine links jugendlich männlich, die andere rechts, dem hohen Kopfputz nach

zu schliessen, weiblich. Die einzige Bezeichnung, die sich für sie ergiebt, ist, meine ich: ein Prophet und eine Sibylle, wie denn auch in der endgültigen letzten Gestaltung des Grabmales in den Nischen oben ein Prophet und eine Sibylle erscheinen. — Wen die anderen beiden geplanten Statuen darstellen sollten, bleibt uns unbekannt.

Die Sklaven und Viktorien.

Vasari in der ersten Auflage bezeichnet die Sklaven als „Provinzen". Condivi sieht in ihnen die freien Künste, sowie die drei bildenden Künste. In der zweiten Auflage verbindet Vasari beide Angaben: Provinzen und freie Künste sollen in den Gefesselten repräsentirt sein. Es ist ganz ersichtlich, dass er seine erste Deutung nicht fallen lassen, zugleich aber doch Condivis Meinung berücksichtigen will, denn seine Angaben beziehen sich bloss auf die Sklaven, nicht etwa auch auf die von den Viktorien Unterworfenen. Die Unrichtigkeit von Vasaris zweiter Aussage springt in die Augen: eine Nebeneinanderordnung so verschiedener Allegorieen, wie Provinzen und Künste ist undenkbar. Entweder sind durchweg Provinzen oder durchweg Künste gemeint. Da im Jahre 1505 der Papst noch keine Provinzen unterworfen hatte, kam Springer auf die Meinung, Vasaris und Condivis Schilderungen bezögen sich nicht auf den ersten, sondern auf den zweiten Entwurf von 1513. Die Irrigkeit dieser Ansicht ist bereits von anderen Forschern und durch unsere vorhergehenden Untersuchungen nachgewiesen worden. Die Sklaven befanden sich schon im ersten Entwurf. Wer von Beiden hat Recht, Condivi oder Vasari in der ersten Auflage? Man hat neuerdings beide Erklärungen als willkürliche verworfen. Schmarsow sieht in den Gefesselten die plastische Verkörperlichung architektonischer Kräfte, Oskar Ollendorff, auf die Platonischen Anschauungen des Meisters (die Seele im Gefängniss des Körpers, die Gedichte, in denen er sich einen Prigione der Geliebten nennt) hinweisend, deutet sie als Repräsentanten der ringenden und leidenden Menschheit überhaupt (Kunstchronik, N. F. 1897, S. 103), ähnlich äussert sich Burger: das ganze menschliche Sein vom Aufschrei bis zur Resignation sei geschildert worden. Justi, an Vasaris Ansicht anknüpfend, fasst sie als gefesselte Feinde des Papstes. Die kriegerischen Pläne des Papstes seien schon 1505 bekannt gewesen, in den Sklaven und Viktorien verriethe sich eine Vision der Zukunft. Sie zeigten den Geist, der sich in den antiken Triumphbögen ausspreche. Die antike Todesbedeutung der Hermen lege den Gedanken nahe, dass die Sklaven dem Tode geweiht seien. Weiter aber sei, wenn man die Bildhauergedanken sich verdeutliche und in dem gesamten Aufbau des Grabmales die stufenartige Aus-

gestaltung der Idee des Lebens erkennen wolle, in den Gefesselten die zweite Stufe des Erlösungswerkes, nämlich die Idee des eingekerkerten Lebens gegeben. Condivis Meinung wird von Justi wie von den Andern für irrig und willkürlich gehalten, denn erstens befremde die Gleichstellung der liberalen und der bildenden Künste und zweitens die aller Tradition und dem Geschmacke zuwiderlaufende männliche Darstellung. Es sei eine nachträgliche Deutung.

Mich will es bedünken, als habe man es mit Condivis Aussagen doch etwas zu leicht genommen, so wohl ich jene Argumente zu schätzen weiss. Vasaris Deutung: Provinzen erklärt sich leicht als eine nachträgliche aus den bekannten Siegen Julius', nicht so aber Condivis „Künste". Hätte er gesagt: durch den Tod des Papstes gefesselte „Tugenden", würde sich dies als eine selbständige Interpretation auf Grund der üblichen Anbringung von Tugenden an Grabmälern erklären. Aber „die Künste" und dazu noch die besondere Hervorhebung der ganz ungewöhnlichen bildenden? Immerhin wäre es denkbar, dass es sich nur um einen Einfall Condivis handelt. Bedeuteten aber die Sklaven gefesselte Feinde, so wären solche unterworfene Gegner zweimal, in verschiedener Weise, gegeben worden: nämlich einmal als Gefesselte und das andere Mal als zu Boden Geworfene unter den Viktorien. Eine so weitgehende Ausnützung derselben Vorstellung erschiene bei einem Künstler wie Michelangelo doch seltsam. Jedoch auch das wäre schliesslich denkbar. Was Condivis Behauptung aber zu einer sehr beachtenswerthen macht, ist die bestimmte Äusserung: jede Sklavenfigur habe „sua nota" gehabt, d. h. jede Kunst sei als solche bezeichnet gewesen, damit man sie erkenne. Den uns erhaltenen Zeichnungen konnte er diese Angabe nicht entnehmen. Er verdankt sie also entweder Zeichnungen, die uns unbekannt sind, oder, was wahrscheinlicher ist, der mündlichen Mittheilung Michelangelos. Dass es sich um eine blosse Phantasie handle, ist undenkbar. Solche Dinge erfindet man nicht.

Und wie, wenn nun wirklich die eine erhaltene Statue „sua nota", d. h. ihre Kennzeichen aufwiese? Man hat bis jetzt nicht beachtet, dass die Stütze des sterbenden Sklaven im Louvre als eine Affenfigur beabsichtigt war, obwohl der Affenkopf und die Arme so deutlich, dass jeder Zweifel ausgeschlossen ist, zu erkennen sind. Diese Figur ist aber gar nicht anders zu erklären, als dass man in ihr einen Hinweis auf den allegorischen Charakter des Gefesselten gewahrt. Dass sich eine geläufige Deutung nicht ergiebt — denn der Affe als Attribut einer freien Kunst des Mittelalters und der Renaissance ist uns nicht bekannt, nur als Sinnbild des Geizes und der Trägheit findet man ihn — thut Nichts zur Sache. Michelangelo hat, selbst erfindend, etwas Bestimmtes kennzeichnen

wollen und die nächste Erklärung, auf die man, an Condivi anknüpfend, verfällt, ohne sie doch für sicher ausgeben zu können, ist die, dass unter dem Gefesselten etwa die Malerei verstanden werden könnte, denn der Ausdruck: „scimia della natura“, auf den Maler angewandt, war der Renaissance geläufig.

Condivis Ansicht, deren Glaubwürdigkeit sich schon aus einer aufmerksamen Prüfung seiner Angaben ergab, erhält somit eine merkwürdige und, wie mir scheint, ausschlaggebende Bestätigung. Nun könnte man freilich einwenden: auf den Zeichnungen von 1513 fehle alle Kennzeichnung der Sklaven als Allegorieen. Hierauf erwidere ich: auf den Zeichnungen fehlt auch jede Angabe der Basis und der Stütze bei den Statuen. Diese Zuthaten ergaben sich erst bei der Arbeit. Es kann nicht befremden, dass sie in den Entwürfen fortgelassen wurden. Und zudem darf man annehmen, dass sich Michelangelo vermuthlich damals über die Attribute der Künste noch gar nicht durchweg im Klaren war.

Durch welche anderen Allegorieen die Zahl der sieben Wissenschaften und der drei bildenden Künste, also die Zahl 10 auf 16 im ersten Entwurfe, auf 12 im zweiten erhöht wurde, lässt sich wenigstens ahnen. Am Grabmal Sixtus' IV. schon erscheinen statt der sieben üblichen freien Künste zehn: Theologie, Philosophie, Geometrie, Arithmetik, Musik, Dialektik, Astrologie, Rhetorik, Grammatik, Perspektive. Die Zahl durch drei weitere zu ergänzen, bot keine besondere Schwierigkeit, wenn man einmal das Trivium und Quadrivium erweiterte. Welche drei Michelangelo hinzufügte, ist allerdings auch nicht vermuthungsweise zu sagen.

Dass in den Sklaven nicht bloss Allegorieen zu sehen sind, sondern ein allgemeineres persönliches Erleben zum Ausdruck kommt, versteht sich von selbst.

Bringen nun aber die Sklaven, so befremdlich uns dies auch dünken muss, thatsächlich den Gedanken, der Tod Julius' habe alle geistigen Thätigkeiten der Freiheit beraubt, zur Verdeutlichung, so drängt sich die Frage auf: was sollen dann die Viktorien bedeuten? Welcher Sinn ist hier dem antiken Motiv verliehen? Wollte man an einem einheitlichen Gedanken für die Gestaltung des gesamten Statuenschmuckes am Unterbau festhalten und eine logische Schlussfolgerung ziehen, so wäre man zu der Annahme gezwungen: die Viktorien stellten die durch den Tod des Papstes zum Siege gelangenden Mächte dar. Das könnten aber nur unheilvolle sein — und diese Deutung ist ausgeschlossen. Also handelt es sich gewiss um eine andere Vorstellungssphäre. In den Viktorien muss das Leben, nicht der Tod Julius' verherrlicht worden sein. Sein Leben selbst war der Sieg über feindliche Gewalten. Die Viktorien, in Worte umgesetzt, sagen aus: Julius der Siegreiche. Welche

Mächte im Besonderen aber meint Michelangelo mit den Unterliegenden? Der Gedanke an kriegerische Thaten scheint mir ausgeschlossen. Sowohl, weil Julius 1505 noch keine Feinde bekriegt und unterworfen hatte — Justis Annahme einer „Vision der Zukunft" behält doch etwas Bedenkliches —, als auch weil auf den Zeichnungen die Unterworfenen nicht als Krieger gekennzeichnet sind. Dies würde man doch unbedingt voraussetzen müssen, falls hier an besiegte Städte oder Provinzen oder Heere gedacht wäre. Diese vernichteten, nackten Gestalten können nichts Anderes als dem Guten feindliche Mächte repräsentiren, die Viktorien sind Tugenden. Wir haben eine neue, antikisch gefärbte Darstellung der bekannten mittelalterlichen Allegorie des Sieges der Tugend über das Laster vor Augen. Sie tritt, an Gestaltungen, wie die am linken Seitenportal der Strassburger Münsterfassade, gemahnend, an Stelle der an Grabdenkmälern gebräuchlichen Veranschaulichung der Tugenden. Unter formaler und geistiger Einwirkung der antiken Triumphidee also wird der bereits am Grabmal Sixtus' IV. geschlossene Bund zwischen den Tugenden und Künsten in neuer und eigenthümlicher Weise gestaltet.

Nur durch diese Deutung erhalten wir eine vollständig genügende Erklärung der Statuen am Unterbau. Wir finden den Zusammenhang mit der vorangehenden Grabmalkunst, und zwar speziell mit dem Denkmal des Onkels Julius' II., Sixtus IV., wir sehen das der Antike entlehnte Neue, das in seiner genialen Art so stark ist, dass es jenen Zusammenhang fast unkenntlich macht, wir gewinnen eine Bestätigung der Aussage Vasaris, der — freilich in konfuser Weise — von „Tugenden und Künsten" spricht, wir gewahren vor Allem die Lösung jeden Widerspruches zwischen den künstlerischen Gedanken und den historischen Thatsachen. Denn dies ist schliesslich für mich entscheidend: selbst bei weitestgehender antikischer Gesinnung erscheint mir eine Verherrlichung eines Papstes als eines Kriegsfürsten, wie sie jene Justi'sche Erklärung annimmt, undenkbar, selbst wenn Julius damals, 1505, schon siegreiche Kriege geführt hätte, was ja nicht der Fall ist. So weit hätte selbst der unsinnigste Fanatismus für die Antike nicht sich verirren können. Man mochte die kriegerischen Thaten des Papstes anstaunen, aber den Pontifex maximus als Imperator zu verewigen, mochte Julius auch als Triumphator bei seinen Einzügen in Rom gefeiert werden, das hätte sich doch wohl Niemand unterfangen, und Julius selbst würde es sich verbeten haben. Aber gleichviel, wie man darüber denken mag — Julius hatte 1505 noch keine Eroberungsthaten hinter sich und Condivis bestimmte Angaben werden als richtig und zuverlässig durch die eine erhaltene Sklavenstatue

und durch den Nachweis der Provenienz der allegorischen Vorstellungen aus dem Grabmal Sixtus' IV. erwiesen. Das „Räthsel" des Juliusdenkmales findet nur so seine Lösung. Nicht heidnische, sondern mittelalterliche Vorstellungen sind es, die hier eine freilich ganz neue, von antiken Eindrücken bestimmte Ausdrucksform gewonnen haben. Trotz aller geistvollen Einzelbeobachtungen ist Justis Auffassung der Prigioni und Viktorien als eine verfehlte zu bezeichnen. (Wie ich nachträglich sehe, ist jüngst Sauer in Kraus' Geschichte der christlichen Kunst im Wesentlichen zu der gleichen Ansicht gelangt, wie ich.)

Auf die theilweise Benutzung des zweiten Entwurfes in dem Grabmal des Antonio Strozzi in S. Maria novella zu Florenz, das von Michelangelos Gehülfen (bei den Medicigräbern): Andrea da Fiesole und Silvio Cosini angefertigt wurde, hat schon Burger hingewiesen (S. 284, wo auch Abb.).

IV. Der Entwurf von 1516

1. Der Kontrakt.

Die Bestimmungen des Kontraktes lassen über die Art des neuen Projektes keinen Zweifel aufkommen. Die Tiefe des Grabmals wird bedeutend verringert: es wird dem Charakter eines Wandgrabmales angenähert. Der Bau springt jetzt nur etwa 3 m von der Wand vor: die Seitenfassaden werden zu Schmalseiten. Jede schliesst nur eine Nische mit einer Viktoria zwischen zwei Hermenpilastern ein. So kommen auf den Unterbau nur vier Viktorien (zwei an der Hauptfassade, je eine an den Seiten) und acht Sklaven, also im Ganzen, wie der Vertrag sagt, zwölf Statuen. Das Mittelfeld der Hauptfassade zwischen den zwei Tabernakeln erhält ein Bronzerelief in der Höhe von 1,50 m ($2^1/_2$ Ellen). Die Breite des Unterbaues bleibt dieselbe wie früher: 11 Ellen = 6,60 m, die Höhe 6 Ellen = 3,60 m, was der Londoner Zeichnung entspricht. Die Höhe der Nischen wird auf $4^1/_2$ Ellen = 2,70 m angegeben.

Die entscheidende Veränderung betrifft das obere Geschoss, welches, mit Aufgabe der blossen früheren Wanddekoration, jetzt als massiver vorspringender Bau gestaltet wird. Gegliedert ist er durch Halbsäulen, die sich über den Pilastern des Untergeschosses auf ornamentirten Sockeln erheben. Seine Höhe beträgt 4,80 m (8 Ellen), zeigt also eine bedeutende Reduktion der Höhenverhältnisse der Capelletta von 1513 (8,75 m). In der Mitte der Hauptfassade befindet sich eine Nische (Tribunetta), in welcher zwischen zwei Figuren „die Statue des Todten", Papstes Julius, und darüber eine Madonna, 2,40 m (4 Ellen) hoch sich befindet. In den Nebenfeldern

der Hauptfassade und an der Seitenfassade ist je eine Nische mit einer sitzenden Statue (2,10 m hoch) und darüber je ein quadratisches Bronzerelief (1,80 m hoch). Ein solches Relief befindet sich auch in der Mitte über der Madonna. Dieser mittlere Theil muss demnach lunetten- oder giebelartig überhöht gewesen sein. Im Ganzen enthielt das obere Geschoss vier sitzende Statuen, die Statue des Verstorbenen zwischen zwei Figuren, die Madonna und fünf Bronzereliefs.

Die Gesamtanordnung also ist durchaus deutlich. Auch die Maasse sind überzeugend. Nur ein kleiner Irrthum scheint sich in den Kontrakt eingeschlichen zu haben: die Höhe der sitzenden Statuen wird auf 2,10 m angegeben — in der That aber ist der Moses, der doch sicher verwerthet werden sollte, 2,50 m hoch.

Zweierlei aber kommt in Frage:

1. Welche Persönlichkeiten waren nun unter den vier sitzenden Statuen gedacht? Es kann wohl nicht zweifelhaft sein, dass bei der Wahl Michelangelo an Moses und Paulus, sowie an der Vita activa und Vita contemplativa festgehalten hat, denn die bereits ausgearbeitete Mosesstatue verlangte als Pendant den Paulus, und die beiden Frauengestalten erscheinen ja noch später am vollendeten Grabmal.

2. Wie war die Anordnung des Sarkophages und der Figuren in der Mittelnische? Da deren Breite eine geringe war, kann der Sarkophag oder die Bahre nicht der Breite, sondern nur der Tiefe nach in die Tribunetta gestellt worden sein. Bei einer solchen Anordnung aber musste die liegende Figur des Papstes den Blicken ganz entzogen sein. Hier hiess es also eine Auskunft finden. Die oben (S. 161) besprochene Skizze in der Casa Buonarroti zeigt, wie es scheint, den Gedanken, auf den Michelangelo wenigstens vorübergehend kam und der ja schon im früheren Entwurf vorgebildet war. Er dachte sich den Papst, von zwei Engeln gehalten, im Profil dargestellt.

Dass sich hierbei Inkonvenienzen ergaben, dass in diesem Entwurfe auch die sitzenden Kolossalstatuen in eine sehr beengte Lage kamen, ist ohne Weiteres ersichtlich.

Veränderungen in Einzelheiten. 1519 und in den folgenden Jahren. Im Jahre 1519 arbeitet Michelangelo an einzelnen Statuen. Da diese noch 1542 in Florenz sind und die Madonna und die Papststatue erst viel später in Angriff genommen wurden, kann es sich nur um Sklaven und Viktorien, eventuell um eine oder die andere der sitzenden Statuen handeln. Da nun ferner die vier Prigioni des Giardino Boboli und der Sieger des Bargello nach Michelangelos Tode aus Dessen florentinischem Atelier in den Besitz Cosimos übergegangen sind, wird man nicht fehlgehen, wenn

man annimmt, Michelangelo habe sich 1519 mit diesen Figuren zu beschäftigen begonnen, daneben aber vermuthlich damals und in der Folgezeit auch noch mit anderen. Einige abozzirte Blöcke und eine schon weit vorgeschrittene Statue, die 1544 Cosimo von dem Meister kaufte und an Bandinelli für die Arbeiten im Dom gab, werden solche begonnene Arbeiten für das Juliusdenkmal gewesen sein. Vielleicht hat Justi Recht, wenn er glaubt, aus einem solchen Block habe Bandinelli die Porträtfigur Cosimos auf der Piazza di S. Lorenzo geschaffen.

Dass die vier Prigioni im Boboli für das Juliusdenkmal bestimmt waren, ergiebt sich, wie oben (S. 145. 154) nachgewiesen, aus Zeichnungen — die Zugehörigkeit des Siegers zu dem Denkmal wird von Vasari behauptet, und alle dagegen gemachten Einwände scheinen mir nicht stichhaltig. Lionardo, mit dem Vasari den Nachlass regelte, war doch sicher gut darüber unterrichtet.

Alle fünf Figuren nun verrathen, dass Michelangelo 1519 Veränderungen mit seinen ursprünglichen Entwürfen für die Gestalten des Untergeschosses vorgenommen hat. Nicht allein, dass die Sklaven kolossalischer in den Verhältnissen, titanenhafter geworden sind und in stärkeren krampfhafteren Bewegungen gekrümmt — dies würde sich aus der gesammten Entwicklung seiner Kunst erklären —, sie sind auch, durchschnittlich gerechnet, um etwa 20 bis 25 cm höher, als die Sklaven im Louvre (2,15 m). Offenbar also nahm der Meister keine Rücksicht mehr auf die ursprünglich geplanten Hermenköpfe, die auch wunderlich genug über diesen Gestalten gewirkt haben würden, sondern dachte sich die Figuren unmittelbar als Träger des Gesimses. Darauf weist bei zwei Statuen die Bewegung hin, aus der man irriger Weise darauf hat schliessen wollen, sie seien als Atlanten für die Fassade von S. Lorenzo bestimmt gewesen (Heath Wilson). Die ursprüngliche Idee der gefesselten Künste scheint sich in die Vorstellung elementarer Gewalten verwandelt zu haben.

Den Grössenverhältnissen nach, wie auch nach Geist und Behandlung (man vergleiche nur den Unterworfenen mit dem Sklaven links hinten in der Grotte), entspricht der Sieger den Prigioni. In den ersten Entwürfen von 1508 und 1513 sollten die Viktorien die gleiche Höhe haben, wie die Sklaven. Der Sieger ist ohne Sockel 2,43 m hoch, die letzteren sind zwischen 2,38 und 2,48 m hoch. Der Sieger war also für eine Nische zwischen zwei Gefesselten bestimmt. Er bezeichnet eine noch entscheidendere Wandlung in des Meisters Gedanken und Vorstellungen: an Stelle der weiblichen Siegesgestalten tritt die männliche. Die Zeichnung des Siegesdämons in der Casa Buonarroti bezeichnet offenbar eine andere Version dieser Idee.

Ich stimme demnach Justi bei, wenn er annimmt, 1519 sei ein neuer Plan entstanden. Die jetzt eintretende Konzeption ist eine ungeheure. Aber sie ist dann fallen gelassen worden. 1526 wird die Ausführung des Wandgrabmales ins Auge gefasst. Nach 1525 scheinen (nach dem Kontrakt von 1532 zu schliessen, der drei in Florenz befindliche zu verwendende Statuen nennt) die Figuren der Madonna, des Propheten und der Sibylle im Grossen angelegt worden zu sein.

V. Die Ausführung des Wandgrabmales in S. Pietro von 1532 bis 1545

Es genügt hier auf das Verhältniss des definitiv ausgeführten Werkes zu den vorhergehenden Projekten hinzuweisen.

Die gesamte Anordnung des Fassadenaufbaues, wie sie 1516 entworfen worden war, wird beibehalten, nur erhalten die Pfeiler des Obergeschosses statt Halbsäulen Hermen vorgelegt und bringt es die geringe Tiefenausdehnung mit sich, dass der Sarkophag der Breite nach aufgestellt wird. Sklaven und Viktorien fallen fort. An die Stelle der letzteren treten vom Obergeschoss herabsteigend die Vita activa und Vita contemplativa, aus sitzenden Figuren in stehende verwandelt. Der Moses wird aus der Höhe in die Mitte des unteren Geschosses versetzt. An seine und Pauli Stelle treten der Prophet und die Sibylle, die ja in dem Plan von 1513 bereits für das Grabmal geplant waren. Bezeichnend also ist es, dass alle ausgeführten und angebrachten Statuen bereits in dem Plan von 1513 vorhanden waren und sie schliesslich nur, aus dem grossen Zusammenhange gerissen, in eine willkürliche, durch die Noth gebotene und an sich gar nicht mehr verständliche Zusammenstellung gebracht worden sind.

Es hing nun mit diesen Veränderungen zusammen, dass einige Änderungen auch an dem Aufbau der ja längst in den Werkstücken fertigen Fassade des Untergeschosses vorgenommen werden mussten. Es trat eine Verringerung der Höhe der Hermen ein, da die Sklaven weggelassen wurden. Die hierdurch entstehende Leere wurde dadurch zu vermeiden versucht, dass die Hermen nicht, wie ursprünglich gedacht war, einen Kopf, sondern halbe Figur erhielten und über den Postamenten Voluten angebracht wurden. Damit der so verkürzte alte Unterbau nicht zu gedrückt wirke, wurde er dann auf einen 56 cm hohen Sockel gestellt.

Gestochen wurde das Grabmal 1554 für Lafreris Speculum Romanae magnificentiae mit der Bezeichnung: Sepulchri marmorei Julio II Pont. max. divina Mich. Angeli Bonaroti florentini manu Romae in basilica S. Petri ad vincula fabrefacti graphica deformatio. Ant. Salamanca exc. Romae MDLIII. Ein späterer Stich befindet sich bei Ciacconius III, p. 247.

IV

Deutungen und Auffassungen des Werkes (in seiner ursprünglichen Form)

1. Der Grundgedanke und Charakter des gesamten Denkmalschmuckes

Nur Wenige haben eine einheitliche Deutung des Ganzen versucht. In den Vordergrund der Meinungen treten die sich direkt wider sprechenden Auffassungen von Carl Justi und Heinrich Brockhaus.

a) Justis Erklärung des Denkmales im Sinne heidnischer Imperatoren-Apotheose.

Es handelt sich bei der Gestaltung dieses grossen Komplexes, dieser Symphonie in Marmor, um ein Zurückgreifen auf die Antike. Er sieht die Trümmer des Mausoleums, rekonstruirt sich die Engelsburg: Riesengedanken verfolgen ihn, und es entsteht der Plan einer Auferstehung kaiserlich römischer Ideen. In der Grundform wiederholt das Monument das antike Grabhaus, die plastischen Motive sind fast sämtlich römischen Bildwerken entlehnt.

Es ist der viereckige Unterbau der Mausoleen mit Nischen und Pilastern; das obere Rundgeschoss ist wenigstens in der ovalen Form der Grabcella gewahrt. Da sind die Hermen, wie sie einst auf Gräbern errichtet wurden, die in Ketten geschlagenen Häuptlinge und die Reliefhistorien der Triumphbogen, die Viktorien mit den gebändigten Provinzen zu ihren Füssen. Derartige Dekorationen waren beim Einzug des neugewählten, bei Rückkehr des siegreichen Pontifex als Bogen errichtet. Die sitzenden Gestalten oben erinnern an thronende Kaiser, Dichter und Philosophen, an die triumphirende Roma oder trauernde Dacia, an Statuen vornehmer Matronen, die man als Parzen und Egeria deutete und ergänzte. In Cybele und Uranos erscheint das religiös symbolische Finale der kaiserlichen Exequien. In Moses, Paulus, in der Madonna, den Engeln und den Allegorieen der Vita activa und contemplativa vollzieht sich die Anpassung an das Christliche. An Sarkophagen der sidonischen Königsgruft findet sich die Todtenklage von Frauen. Michelangelo verfällt auf etwas Ähnliches. Das Ganze wird ein Hymnus auf Julius als Kriegsfürst, Friedensfürst und Kirchenfürst. Zu unterst ist die weltlich politische Bühne gegeben, darüber die der geistig religiösen Welt, zu oberst das eigentliche Thema: Grab und Jenseits. Unten der glücklich beendete Kampf: Siegesgöttinnen, niedergeworfene und gefesselte Feinde. Darüber

eine Harmonie geistiger Gegensätze in Doppelpaaren: das thätige und das beschauliche Leben, der Gründer der alten Ökonomie des Gesetzes, der Apostel der neuen Ordnung der Gnade und des Glaubens. Zuletzt Versöhnung aller endlichen Widersprüche, selbst von Leben und Tod. Zu unterst: gemeine Sterbliche, darüber Heroen, zu oberst Himmlische.

Die Anordnung der Grabfiguren zeigt einen unverkennbaren Anklang an die Apotheose der Imperatoren, wenn auch natürlich das Schweben des Verherrlichten nicht gegeben ist. Die sitzenden Gestalten mahnen an die Genossen der Feier, die sich um die Funktion auf dem Forum oder auf dem Campus Martius schaarten. Das Grabhaus erweckt die Vorstellung der Pyra, ja die Gefangenen erinnern gar an grausame Gebräuche der Urzeit.

Solcher Vorwurf wird nun aber für des Meisters plastische Motive verwerthet. Er könnte die stufenartige Ausgestaltung der Idee des Lebens, aufsteigend von niederen zu höheren Erscheinungsformen, haben darstellen wollen. Das Vorspiel wäre der Pfeiler als Herme: erste Stufe des plastischen Erlösungswerkes. Der nächste Schritt bringt die Idee des eingekerkerten Lebens, den Beginn der aufsteigenden Bewegung zur Freiheit. Dann die freien sitzenden Figuren: die Mimik der Seelensprache. —

So gewiss Michelangelo von antiken Vorstellungen und Motiven künstlerisch beeinflusst worden ist, so wenig erscheint mir die Justi'sche Erklärung wahrscheinlich und haltbar. Meine Gegengründe habe ich schon oben geltend gemacht.

b) Heinrich Brockhaus' Erklärung aus dem Texte der Todtenmesse.

In einer Sitzung des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz 1907 hat Heinrich Brockhaus eine neue Deutung des gesamten Figurenschmuckes des Denkmales aus dem Texte der Todtenmesse versucht. Ich gebe seine Darlegungen in Kürze wieder.

1. Die Gefesselten, hinter einem jeden ein Terminus, d. h. eine allegorische Gestalt, welche das Ende des Lebens bedeutet. Also: gefesselte Menschen, dem Tode verfallen. Was bedeuten diese Fesseln? Das sagt uns das folgende Gebet in der von der Kirche verordneten Todtenmesse: „Befreie, Herr, die Seelen aller verstorbenen Gläubigen von jeder Fessel der Sünde“ (ab omni vinculo delictorum). Die Fesseln bedeuten also die Sünden, die den Menschen umstricken.

2. Die Siegesgestalten. Was ist das für ein Sieg? Die Epistel der Todtenfeier sagt es: „Vernichtet ist der Tod im Siege (absorpta est mors in victoria). Wo ist, Tod, dein Sieg? wo ist, Tod, dein Stachel? Der Stachel des Todes aber ist die Sünde, die Kraft

aber des Guten ist das Gesetz. Gott aber sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christum, unsern Herrn" (I. Kor. 15).

3. Die Bahre des Papstes, der von Engeln zur Ruhe gebettet wird, umgeben von Heiligen. Darüber die Madonna. In der Todtenmesse wird gebetet: „Befiehl den heiligen Engeln, die Seele des Verstorbenen aufzunehmen und in die Heimath des Paradieses zu führen." „Ewiges Licht leuchte ihnen, Herr, mit deinen Heiligen in Ewigkeit." Beim Tode eines Bischofs ist noch besonders zu beten, dass er in die Gemeinschaft der Heiligen aufgenommen werde. Das Gebet vereinigt also, wie im Entwurf zu sehen, den Verstorbenen, die Engel und die Heiligen, alle angesichts des Herrn, den das Gebet anruft. — Unter den Heiligen, welche die Bahre umgeben, sollten Moses und Paulus sein. „Gebet Mosis" heisst der herrliche Psalm: „Herr, du bist unsere Zuflucht für und für" mit dem Verse: „unser Leben währet siebenzig Jahre, und wenn es hoch kommt, so sind es achtzig Jahre". Von Paulus stammt das vorhin mitgetheilte Wort: „der Tod ist verschlungen in den Sieg." Welche andere Heilige Michelangelo noch anbringen wollte, wissen wir nicht, können es nur einigermaassen vermuthen. Die Frauengestalt wird die Sibylle sein, die in der zur Todtenfeier gehörigen Sequenz „Dies irae" zusammen mit David als Weissagerin des Jüngsten Gerichtes erscheint. Ferner wird wohl Hiob nicht gefehlt haben, auf den die Lesestücke der Todtenfeier zurückgehen und von dem das Wort stammt: „ein Kampf ist das Leben des Menschen auf Erden" (7, 1), ein Wort, das uns geradezu dieses Denkmal vor Augen ruft.

4. In der Höhe auf der Capelletta stehen Kandelaber, bestimmt für brennende Kerzen. Das Hauptgebet lautet immer wieder: „ewige Ruhe gieb ihnen, Herr, und ewiges Licht leuchte ihnen."

Das ganze Grabmal besagte also: befreie, Herr, die Verstorbenen von den Fesseln der Sünde — wir sehen am terminus, dem Lebensende, die Gefesselten —; überwunden ist der Tod im Siege: die Siegesgestalten. Engel nehmen den Verstorbenen auf und bringen ihn in der Gemeinschaft der Heiligen angesichts Gottes zur ewigen Ruhe. Zu alleroberst: ewiges Licht leuchtet ihnen. Das Juliusdenkmal ist also eine klare Zusammenfassung der Hauptgedanken von Kampf und Erlösung, welche in der Todtenfeier der katholischen Kirche jeden Tag von Neuem zum Ausdruck gelangen.

Niemand wird bestreiten können, dass diese Brockhaus'sche Erklärung sehr überzeugend wirkt, vornehmlich, weil sie alle Figuren auf einen einheitlichen Gedanken zurückführt und ihren Zusammenhang darlegt. Die von mir gegebene Deutung der zwei Statuen in der Capelletta als Prophet und Sibylle, unabhängig von der

Hypothese Brockhaus' entstanden, scheint deren Richtigkeit noch zu bekräftigen. Und doch ergeben sich aus näheren Erwägungen Bedenken:

Erstens. Handelte es sich in dem angebenen Sinne um eine Illustration der Todtenmesse, so könnte dies Grabmal ebensowohl die Ruhestätte irgend eines anderen Verstorbenen sein. Jede Beziehung auf den Papst Julius II., Dessen Wesen und Stellung würde fehlen. Der zu Grunde liegende Gedanke wäre ein so allgemeiner, dass man ihn fast als einen ins Unbestimmte verschwimmenden zu bezeichnen hätte. Nun steht der Annahme gewiss Nichts im Wege, Michelangelo habe so allgemeine Vorstellungen, wie die von der Sünde gefesselte und dem Tode verfallene Menschheit und den Sieg (des Glaubens, der erlösenden That Christi) über den Tod, künstlerisch an der Stätte des Todes gestaltet. Schon Ollendorff hatte in den Darstellungen Kampf und Leiden des menschlichen Daseins erkannt. Die Annahme, es handle sich hier nur um ein in vielen Figuren gegebenes grossartiges, allgemeines Stimmungsbild, scheint mir denn doch aber sehr gewagt. So gewiss sich Michelangelo in seinen Schöpfungen zur Veranschaulichung eines allgemein Menschlichen durchrang, die engen Grenzen beschränkter Einzelvorstellungen durchbrechend, so ging doch auch er, ein Kind seiner Zeit, von solchen aus: er stand im Bannkreis der Traditionen religiös historischer und allegorischer Stoffe. Schildert er in den Familienszenen der Sixtinischen Decke allgemein menschliches Dasein, so ist doch für die Gestaltung der Ausgangspunkt die bestimmte Vorstellung der Vorfahren Christi. Die Figuren der Medicigräber sind alle mit Namen zu benennen. Sicher tritt er als Schöpfer der Medicigräber uns als Einer entgegen, der noch freier von allem Zwange geworden ist, als zu der Zeit, da er das Juliusdenkmal in Angriff nahm, und doch, wie später ausführlich dargethan wird und wie es der bekannte Ausspruch über Tag und Nacht auf einer Zeichnung beweist, hält er selbst damals an bestimmten allegorischen Vorstellungen durchaus fest! Und von Allegorieen spricht mit aller Bestimmtheit Condivi, dessen Zeugniss doch wahrlich nicht einfach zu ignoriren ist, und auf Allegorieen weist, wie ich früher betonte und von Neuem scharf betonen muss, der Affe neben dem sterbenden Sklaven im Louvre hin.

Zweitens. Daran zu zweifeln, dass für den ersten Entwurf als oben sitzende Figuren die Vita activa und die Vita contemplativa geplant waren, wie Vasari berichtet, sind wir nicht berechtigt. Vielmehr erscheinen die Thatsachen, dass diese Figuren auch im zweiten Entwurfe und im ausgeführten Grabmal sich befinden, beweisend hierfür. Auch hier also haben wir Allegorieen, und diese

finden ihre Erklärung nicht aus der Todtenmesse, weisen vielmehr bestimmt auf andere Gedankengänge hin.

Drittens. Dass Vasaris Behauptung, im ersten Entwurfe hätten Himmel und Erde den Sarkophag getragen (also nicht Engel), nicht aus der Luft gegriffen ist, sondern offenbar auf eine Information zurückzuführen ist, wird durch die Thatsache beleuchtet, dass Michelangelo später an den Medicigräbern Himmel und Erde anzubringen beabsichtigte. Auch hier Allegorieen.

Viertens. Die im zweiten Entwurfe an die Stelle von Himmel und Erde tretenden Engel erklären sich ohne Weiteres aus der alten Tradition der Grabmalausschmückung, die ihrerseits in einer allgemeinen religiösen Anschauung des Mittelalters wurzelt. Schmarsow weist im Besonderen auf die Engel mit der Bahre am Grabmal Birago von Furina hin. Mir scheint, was auch von Burger bemerkt wurde, das Motiv dem Giovanno Pisani'schen Grabmal der Kaiserin Margarethe nachgebildet zu sein.

Fünftens. Aus der Tradition auch erklären sich die Kandelaber, die Heiligen, die Madonna. Es sind typische Erscheinungen am Grabmal.

Sechstens. Auch die Mehrzahl der Viktorien scheint mir Brockhaus' Hypothese zu widersprechen. Es wäre doch seltsam, anzunehmen, dass der Gedanke: „der Tod ist verschlungen in den Sieg" so oft dargestellt worden sei. Ja mir will dies ganz undenkbar erscheinen. Auch würde man sich den Tod im Sinne der Zeit charakterisirt, also als Gerippe, denken. Denn die Persönlichkeit des Todes, die hier vorgestellt werden müsste, ist der Knochenmann.

So vermag ich der Brockhaus'schen Ansicht nicht beizupflichten, ebensowenig, wie der Justi'schen Deutung des Werkes als einer Übertragung des antiken Imperatorengedankens auf das christliche Papstmonument.

Allgemeiner als diese zwei Erklärungen sind die einiger anderer Forscher gehalten. Oscar Ollendorff, von seiner Deutung der Gefangenen ausgehend, findet den Gedanken „vom Kampf und Leid des irdischen Daseins, aber auch glücklichem Siegen", wie für die Figuren des Unterbaues, so auch für das gesamte Denkmal bestimmend. „Auf der Plattform sollten historische Persönlichkeiten erscheinen, die im Lebensdrama unter Kampf und Leid als Helden gewirkt haben. In der einen Gestalt, die hier ausgeführt worden ist, sind die Ideen der Allegorieen des Unterbaues vereint lebendig geworden." Auch in Moses Kampf und Leid und Siegen. Und Julius II. wurde nicht als Heros dargestellt, sondern als ein Mensch, der menschliche Theilnahme erfordert, auch er ein Gefesselter. In

der Madonna aber wird der Hinweis auf eine jenseitige Lösung gegeben.

Fritz Burger in seinem „Florentinischen Grabmal" bestreitet die Richtigkeit der Justi'schen Auffassung. Es sei die Idee der Apotheose, wie sie für das Grabmal des XV. Jahrhunderts maassgebend war, hier nur ins Grossartige gesteigert worden. Die antiken Neuerungen seien mehr äusserlicher Art. Für Propheten und Sklaven, wie für die Anordnung der figürlichen Dekoration im Untergeschoss habe kein Vorbild in der Antike vorgelegen. Im Prinzipe der Dekoration sei Michelangelo vielmehr in Gegensatz zu ihr getreten. Dass er durch die unscheinbare Zeichnung Giuliano da San Gallos zu seinen Gefesselten angeregt worden sei, ist sehr unwahrscheinlich. Burger weist auf die Elemente älteren Grabmälerschmuckes hin, die hier, nur in kühner Umgestaltung wiederkehren, im Besonderen auf die Engel, durch welche Giovanni Pisano die Kaiserin Margarethe im Sarkophage halten liess. „Der Humanismus geht hier mit Christenthum und römischem Heidenthum die eigenartigste Verbindung ein, die die Kunstgeschichte kennt. Nur ein Genius von so elementarer Kraft wie Michelangelo konnte aus diesen seltsamen Widersprüchen der Zeit als Sieger hervorgehen und all das Gegensätzliche in unerreichter Harmonie vereinigen. Die Apotheose des Papstes ist freilich nur ein Vorwand, um ein Gedicht aus Marmor vorzutragen, das von des Meisters Seele in ergreifender Weise erzählt. Die christliche Plastik war lange genug an die Grabdenkmäler von Prälaten und Staatsmännern gefesselt. Michelangelo wusste diese Fesseln zu zersprengen, ohne die traditionellen Ideen aufzugeben."

Was die Durchdringung von christlichen und antiken Elementen anbetrifft, scheint mir Burger, wie dies aus meinen früheren Darlegungen hervorgeht, Recht zu haben. Er lässt sich aber zu sehr am Allgemeinen der menschlichen Erlebnisse, die Michelangelo ausgedrückt habe, genügen. Ich habe nachgewiesen, dass die Sklaven und die Viktorien thatsächlich Allegorieen, aus der mittelalterlichen Sprache in eine antikische übersetzt, sind. Wir haben nichts Anderes vor Augen, als ein Denkmal mit der Darstellung von Tugenden und Lastern, Künsten und Wissenschaften (in der neuen Deutung, dass sie durch den Tod des Papstes ihrer Freiheit beraubt sind), von Heiligengestalten, in denen Typisches zum Ausdruck gebracht wird (Alter und Neuer Bund, Gesetz und Glaube, thätiges und beschauliches Leben), von Engeln, die sich mit dem Todten beschäftigen (ursprünglich den stärker die Allegorie betonenden Gestalten von Himmel und Erde), und von der Madonna. Die Ausstattung des Denkmales unterscheidet sich also nicht wesentlich von derjenigen der älteren mittelalterlichen und Frührenaissance-Grab-

mäler. Nur die Anordnung, die allegorische Bedeutsamkeit ist neu, und auch hierin macht sich der Einfluss der Antike, wenn auch mehr in indirektem, als direktem Sinne geltend.

Diese Zeilen waren geschrieben, als der Schlussband der Geschichte der christlichen Kunst von F. X. Kraus erschien. Zu meiner Freude finde ich meine Ansicht durch die Meinung Joseph Sauers bestätigt. Auch er erklärt die Sklaven und Viktorien, wie ich es gethan, und findet „die Grundelemente des christlichen Lebens mit den traditionellen Elementen angebracht". Freilich will er in den freien Künsten nicht eine Anspielung auf das Mäcenatenthum des Verstorbenen erkennen — wie erklärt sich dann aber die Fesselung? — sondern er fasst sie nur, gleich den Tugenden, als praeambula fidei, als Repräsentanten des rein natürlichen Heilsweges, der rein natürlichen Gotteserkenntniss auf, und fährt fort: „über dem bloss das natürliche Heilsstreben versinnbildenden Unterbau ist die Plattform ganz dem auf der Offenbarung sich aufbauenden übernatürlichen Heilsleben gewidmet. Moses und Paulus, die Typen der alt- und neutestamentlichen Heilsökonomie, zugleich die glänzenden Vorbilder Dessen, der hier sein Credo vor dem letzten Ruhegang nochmals sprach; die Kardinaltugenden: die Vita activa und Vita contemplativa, die überaus häufig über den Ruhestätten der Todten meist in entsprechenden Heiligentypen, wie Maria und Martha, Rahel und Lea, Katharina und Barbara angebracht waren" — diese Behauptung ist nicht begründet und nicht zutreffend — „weil in ihnen das Leben jedes Christen als Verwirklichung der evangelischen Mahnung: Vigilate et orate, sich resumirt: sie sind nichts Anderes als die abgekürzte Formel der Kardinal- und theologischen Tugenden, der stereotypen Inventarstücke des Grabmalschmuckes gerade der Renaissancekunst." Hier scheint mir Sauer zu weit gegangen: die Einführung der Vita activa und Vita contemplativa ist eine Neuerung, die Michelangelo bringt, ebenso wie die von „Himmel" und „Erde".

2. Der Moses

Die Statue ist 1506 begonnen und in den Jahren 1512—1516 ausgeführt worden. Sie ist im Wesentlichen vollendet. Nicht die letzte Hand angelegt wurde, wie Heath Wilson bemerkte, an die Draperie auf dem linken Daumen, an die beiden Hände und an einen Theil des Halses und der Haare. Bezüglich der linken Hand, die in das Buch hineingehe, meint Platner, Michelangelo habe sich verhauen.

Drei auffallende Erscheinungen machen sich in der Darstellung geltend.

Erstens: *die Hörner*. Wie bekannt, erklären sich diese hier, wie in früheren Fällen, aus der missverstandnen Übertragung des Hebräischen: leuchtend ins Lateinische der Vulgata: qui videbant faciem Moysi esse cornutam (II. Buch Mosis 34, 35).

Zweitens: *der mächtige Bart*. Der Padre Guglielmotti (Storia delle fortificazioni nella spiaggia Romana) spricht die Vermuthung aus, Michelangelo habe als Modell den (1508 in Rom nachweisbaren) Architekten Guglielmo von Piemont benutzt, von dem es heisst: uomo di grande ingegno: di lunghissima barba et folta che li passava mezzo palmo la cintura e se ne faceva trecce intorno al capo (vgl. Bertolotti: Artisti subalpini in Roma S. 28). Von Labats Schlussfolgerung aus der Statue (Voyage en Espagne et en Italie) erzählt Winckelmann (Werke I, 63): „er hat aus dem Barte der Statue bewiesen, wie Moses seinen Bart getragen und wie die Juden denselben tragen müssen, wenn sie wollen Juden sein.“ Müntz, wie dann auch Justi, wird durch den Bart an altasiatische Monarchen erinnert; Volkmann hatte gefunden, er gebe Moses das Ansehen eines Flussgottes.

Drittens: *die Tracht*. Über die eigenthümliche Bekleidung der Beine mit Strümpfen und Hosen, die schon Condivi „all' anticha“ nennt, äussert sich Winckelmann (IV, 405). Er bemerkt, dass die Hosen der antiken barbarischen Völker mit den Strümpfen aus einem Stück und unter die Knöchel des Fusses durch die Riemen der Sohlen gebunden seien; erst später sei der Strumpf von der Hose abgeschnitten worden. Dann fährt er fort: „Michelangelo hat sich also wider die alte Kleidertracht an seinem Moses vergangen, da er demselben Strümpfe unter die Hosen gezogen gegeben, so dass diese unter den Knieen gebunden sind.“ Quatremère de Quincy betont auch seinerseits die Analogieen mit römischen Skulpturen sarmatischer, asiatischer und anderer Nationen. Justi sieht im Besonderen eine Nachbildung der Barbarenhose gefangener Dacierfürsten.

Das *Satyrhafte* des Kopfes, das von Milizia in seiner unwürdigen Kritik betont worden war und neuerdings unter Anderen von Justi hervorgehoben ward, gab Fuessli Anlass in einem Briefe (Bottari VI, 293) die Vermuthung aufzustellen, Michelangelo habe nicht nur, wie es heisse, den Arm des berühmten Satyr der Villa Ludovisi, sondern auch den Kopf studirt, um dessen Charakter seinem Moses zu geben; denn beide glichen einem „Caprone“.

In der Erklärung des Motives gehen die Ansichten auseinander. Vasari hat eine solche nicht gegeben. Condivi sagt: „Moses, der Herzog und Kapitän der Hebräer, sitzt in der Stellung eines sinnenden Weisen, hält unter dem rechten Arme die Gesetzestafeln und stützt mit der linken Hand das Kinn, wie Einer, der müde

und voll von Sorgen. Sein Antlitz ist voll Leben und Geist und dazu angethan, zugleich Liebe und Schrecken zu erwecken."

Im Folgenden stelle ich eine Anzahl der bemerkenswertheren Meinungsäusserungen über die Statue zusammen.

Vasari: kein modernes Werk wird je an Schönheit dieses erreichen können, und von den antiken kann man das Gleiche sagen. Das Antlitz ist das eines wahren, heiligen und Schrecken einflössenden Fürsten: man hat, indem man es betrachtet, das Gefühl, als wolle man sich den Schleier erbitten, um es zu verhüllen, ein solcher Glanz und Leuchten geht von ihm aus. Abgesehen von der bewundernswerth vollendeten Ausführung der Haare, die so schwer vom Bildhauer zu gestalten sind, der Gewänder, der Armmuskeln, der Knochen und Nerven an den Händen und der Kniee, ist die von Gott dem Antlitz verliehene Göttlichkeit so herrlich wiedergegeben, „dass mehr denn je heute Moses der Freund Gottes genannt werden kann, da Gott durch die Hände Michelangelos vor allen Anderen seinen Leib für die Auferstehung hat wieder zusammenfügen lassen. Und ich rathe den Juden auch fortan, wie sie es jetzt thun, in Schaaren, wie die Staare, Männer und Frauen jeden Sabbat die Statue aufzusuchen und anzubeten; denn, was sie anbeten, ist nicht ein menschliches, sondern ein göttliches Werk."

Aldovrandi (Statue 1556, S. 291) meint, wie Vasari: der Moses könne jedem antiken Werke an die Seite gestellt werden.

Dies Urtheil wurde in sein Gegentheil verkehrt in den Zeiten des erneuten Kultus der Antike. Milizia in seiner „Arte di vedere secondo i principi di Sulzer e di Mengs" steigerte sich bis zu Äusserungen, die von Einsichtigen, wie dem Canonico Moreni, mit Empörung als freche Schmähungen zurückgewiesen wurden (vgl. auch Francesco Cancelliere: Lettera al canonico Dom. Moreni sopra la statua di M. Florenz 1823). Er schreibt: Moses sitzt da wie Einer, der zu Nichts Lust hat. Der Kopf, schneidet man ihm den Riesenbart, der noch den Raubers übertrifft, ab, ist ein Satyrkopf mit Schweinshaaren. So wie er ist, ist er ein fürchterlicher Bluthund, gekleidet wie ein Bäcker, schlecht hingesetzt, müssig. Charakterisirt man so einen Gesetzgeber, der mit Gottvater auf Du und Du steht?"

Von Ramdohr (III, 331) fasst seine, wie man sieht, beeinflusste Kritik, folgendermaassen: „mit allen seinen Fehlern eins der besten Werke, das die neuere Kunst hervorgebracht hat. Eine grosse Kenntniss der Anatomie, Präzision der Zeichnung und schöne Behandlung des Marmors sind die Hauptverdienste dieser Figur. Aber eben weil sie diese Verdienste hat, die den jungen Künstler und Liebhaber leicht zu sehr anziehen könnten, muss ich die Fehler um so genauer anzeigen. So ruhig die Stellung ist so hat sie

doch etwas Gezwungenes, welches um so mehr beleidigt, weil sich kein Grund dazu angeben lässt. Moses hält das Gewand mit einer Anstrengung, als wenn er Zentnerlasten zu halten hätte, und die Lage des Arms ist zu gestreckt. Er scheint beschäftigt und ist doch müssig. Dies gegen den Gedanken im Ganzen. Der Kopf hat nichts Edles, Nichts, das auf den Gedanken eines Gesetzgebers und Führers seines Volkes zurückführen könnte. Die vielen kleinen Parthieen, die durch die gar zu starke Andeutung der Muskeln entstehen, kontrastiren mit der grossen Masse des Bartes, zum Nachtheil des Charakters von Grösse, der in dem Kopfe liegen müsste. Dieser Bart ist viel zu lang und gleicht in der Ausführung mehr einem wollartigen Stoffe als wirklichen Haaren. Die Bekleidung ist gleichfalls nicht passend. Die thrazischen Beinkleider gehören nicht hierher (Cicognara meint, Moses habe in dieser Weise das unbekannte Kostüm der Juden charakterisiren wollen). Auch hat das Gewand viel zu gekünstelte Falten. Man sieht ihm an, dass der Künstler es mit Vorbedacht so gelegt hat. Vielleicht ist es dem Barte zuzuschreiben, dass einige Beobachter eine so auffallende Ähnlichkeit mit einem Bocke in diesem Kopfe gefunden haben."

Mit diesen Beobachtern meint Ramdohr ausser Milizia wohl Männer, wie Azara und Falconnet. Dass es Andere auch in jener Zeit gab, welche ihrer Bewunderung Ausdruck verliehen, ist zu bemerken. Justi zitirt Coyer (Voyage d'Italie I, 268): Le Moïse de Michel-Ange a un caractère de tête qui décèle le Législateur, un air au-dessus de l'inspiration, je ne sais quoi de divin, une majesté jusque dans la barbe, qui flotte au gré du vent. Puisqu'il a plu aux hommes de révêtir la Divinité de la forme humaine, c'est ainsi qu'il faudrait figurer le Père éternel. Und Dupaty (Lettres sur l'Italie p. 270): Ce front auguste semble n'être qu'un voile transparent, qui couvre à peine un esprit immense.

Blättert man die Bände der „Raccolta delle Accademie tenute per le belle arti in Campidoglio" durch, so findet man das ganze XVIII Jahrhundert hindurch dichterische Verherrlichung der Statue: Sonette von Giovanbatista Zappi (1706), Filippo Antonia Aritosi (1725), Giuseppe Forias de Lancastro (1773), Francesco Lorenzini (1786), Antonio Balboni (1792) und Giuseppe Mattioli (1795). Ein Sonett Vittorio Alfieris findet man in Dessen „Satire e poesie minori", Florenz 1858.

Ich gebe hier nur Zappis Sonett wieder:

Chi è costui, che in si gran pietra scolto,
Siede Gigante, e le più illustri, e conte
Opre dell'Arte avanza, e ha vive e pronte
Le labbra sì, che le parole ascolto!

Questi è Mosè, ben mal dimostra il folto
Onor del mento, e il doppio raggio in fronte:
Questi è Mosè, quando scendea dal Monte,
E gran parte del Nume avea nel volto.

Tal era allor, che le sonanti e vaste
Acque ei sospese a se d'intorno e tale
Quando il Mar chiuse, e ne fe tomba altrui.

E voi sue Turbe un rio Vitello alzaste?
Alzato aveste immago a questa eguale,
Ch'era men fallo l'adorar costui.

Welchen Eindruck Goethe von der Statue gehabt, sagt uns die Stelle über den Moses, die wir in seinen Vorschlägen über die Gestaltung von „Christus nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren" (Verschiedenes über Skulptur) finden: „Diesen Moses kann ich mir freilich nicht anders als sitzend denken, und ich erwehre mich dessen um so weniger, als ich um der Abwechslung willen auch wohl einen Sitzenden und in dieser Lage Ruhenden möchte dargestellt sehen. Wahrscheinlich hat die überkräftige Statue des Michel Angelo am Grabe Julius' II. sich meiner Einbildungskraft dergestalt bemächtigt, dass ich nicht von ihr los kommen kann." Und in dem Aufsatz über neudeutsche, religiös-patriotische Kunst sagt er am Schluss: „der übermenschliche, aber auch die Menschheit gewaltsam überbietende Moses."

Die allgemeine Bewunderung, die das XIX. Jahrhundert (frühe Stimmen sind die Quatremères de Quincy, d'Agincourts und Cicognaras) dem Werke zollen werde, hat Stendhal in seiner Histoire de la peinture vorausgesagt. „Le Moïse eut une influence immense dans l'art. Par ce mouvement de flux et reflux, si amusant à observer dans les opinions humaines, personne ne le copie plus depuis longtemps, et le dix-neuvième siècle va lui rendre des admirateurs. — Si vous n'avez pas vu cette statue, vous ne connaissez pas les pouvoirs de la sculpture. La sculpture moderne est bien peu de chose." Gleich darauf aber bringt auch dieser geistreiche Kopf der Zeit seinen Tribut: „Je m'imagine que si la sculpture moderne avait à concourir avec les Grecs, elle présenterait une danseuse de Canova et le Moïse. Les Grecs s'étonneraient de voir des choses si nouvelles et si puissantes sur le cœur humain." Er fügt die interessante Notiz hinzu: „Dans le profond mépris où était tombée cette statue, avec sa physionomie de bouc, l'Angleterre a été la première à en demander une copie. A la fin de 1816, le prince régent l'a fait modeler. Pour l'opération des ouvriers en plâtre on a été obligé de la sortir un peu de sa niche. Les artistes ont trouvé que cette nouvelle position convenait mieux, et elle y est restée."

Wie ein Nachklang jener Kritik der Mengs'schen Aera muthet noch die kurze Charakteristik an, die Michelet in dem Renaissancebande seiner Geschichte Frankreichs giebt: Figure sublimement bestiale et surhumaine comme dans ces jours voisins de la création, où les deux natures n'étaient pas encore bien séparées. Ces cornes ou rayons plantés au front rappellent à l'esprit ce bouc terrible de la vision „qui n'allait qu'à force de reins et frappait de cornes de fer". Le pied ému, violent, porte à terre sur un doigt pour écraser les ennemis de Dieu et les contempleurs de la Loi. Moïse est la loi incarnée, vivante, impitoyable.

Jakob Burckhardts Urtheil lautet: „Moses scheint in dem Moment dargestellt, da er die Verehrung des goldenen Kalbes erblickt und aufspringen will. Es lebt in seiner Gestalt die Vorbereitung zu einer gewaltigen Bewegung, wie man sie von der physischen Macht, mit der er ausgestattet ist, nur mit Zittern erwarten mag. Seine Arme und Hände sind von einer insofern wirklich übermenschlichen Bildung, als sie das charakteristische Leben dieser Theile auf eine Weise gesteigert sehen lassen, die in der Wirklichkeit nicht so vorkommt. Alles bloss Künstlerische wird an dieser Figur als vollkommen anerkannt, die plastischen Gegensätze der Theile, die Behandlung alles Einzelnen. Aber der Kopf will weder nach der Schädelform noch nach der Physiognomie genügen und mit dem herrlich behandelten Bart, dem die alte Kunst nichts Ähnliches an die Seite zu stellen hat, werden doch gar zu viele Umstände gemacht; der berühmte linke Arm hat im Grunde nichts anderes zu thun, als diesen Bart an den Leib zu drücken."

Herman Grimm nennt den Moses, die „Krone der modernen Skulptur! Nicht allein dem Gedanken nach, sondern auch in Anbetracht der Arbeit, die, von unvergleichlicher Durchführung, sich zu einer Feinheit steigert, die kaum weiter getrieben werden könnte." „Was meisselte Michelangelo in diese Gestalt hinein? Sich selbst und Giulio; beide scheinen sie drinzustecken." (Auf Julius selbst hatten schon d'Hauscherville, den Cicognara zitirt, und Dieser die Statue bezogen.) „Eine Hoheit erfüllt sie, ein Selbstbewusstsein, ein Gefühl, als ständen diesem Manne die Donner des Himmels zu Gebote, doch er bezwänge sich, ehe er sie entfesselte, erwartend ob die Feinde, die er vernichten will, ihn anzugreifen wagten. Er sitzt da, als wollte er eben aufspringen, das Haupt stolz aus den Schultern in die Höhe gereckt, mit der Hand, unter deren Arme die Gesetzestafeln ruhen, in den Bart greifend, der in schweren Strömen auf die Brust sinkt, mit weit athmenden Nüstern und mit einem Munde, auf dessen Lippen die Worte zu zittern scheinen."

Als die merkwürdigste Idealfigur seit den Griechen bezeichnet William Watkins Lloyd die Statue in einer besonderen, ihr gewidmeten Schrift (The Moses of M. A. London 1863).

Dem Rezensenten in der Quarterly Review (1858. vol. 103, 469) erscheint die Konzeption vage. There is an absence of meaning in the general conception, which precludes the idea of a self-sufficing whole. Moses is neither receiving nor giving nor teaching the Law; neither occupied with the spectator, retired within himself, nor absorbed in the Deity. Large as is the idea he convoys, he is evidently meant for an accessory to an idea larger still; and the action with which he looks round refers less to any passage in the Pentateuch than to the companions who are not by his side.

Montégut sieht in der Gestalt die Verkörperung der heilsamen Herrschaft des moralisch Guten über die noch bestialische Heerde der Menschheit. Die Begründung der moralischen Zivilisation vollzieht sich. Seine Energie steht in direktem Verhältniss zu der Brutalität der Welt: er ist das Wesen, dem die Menschen ohne Widerstand gehorchen müssen.

Seinen eignen Zorn über ein Geschlecht, das sich vom Dienste des Geistes zum Dienst der Zeremonien abgewandt, habe Michelangelo ausgedrückt, meint Moriz Carriere, der die Entstehung der Statue zu spät, in die Zeit der Reformbestrebungen, versetzt (Zeitschr. f. bild. K. 1869, IV, 334).

Wilhelm Lübke spricht von dem „Mann der That“. „Als sähen die blitzenden Augen eben den Frevel der Verehrung des goldenen Kalbes, so gewaltsam durchzuckt eine innere Bewegung die ganze Gestalt. Erschüttert greift er mit der Rechten in den herrlich herabfluthenden Bart, als wolle er seiner Bewegung noch einen Augenblick Herr bleiben, um dann um so zerschmetternder loszufahren.“ „In dem Kopfe würde man vergebens den Ausdruck höherer Intelligenz suchen; Nichts als die Fähigkeit eines ungeheuren Zornes, einer Alles durchsetzenden Energie spricht sich in der zusammengedrängten Stirne aus.“ Der gleichen Auffassung giebt Ludwig Pastor Ausdruck, welcher in den Stein hineingemeisselt den Charakter des Papst Julius findet.

Dagegen gewahrt Guillaume (Gaz. d. b. a. 1875) keine Unruhe, keine Erregung, nur stolze Einfachheit, beseelte Würde, Energie des Glaubens. Moses' Blick gehe in die Zukunft; er sehe die Dauer seiner Rasse, die Unveränderlichkeit seines Gesetzes voraus. Der Charakter des Juden sei in seiner Physiognomie stark ausgeprägt. Die gerade Linie der einen Seite erkläre sich daraus, dass die Figur gegen die Mauer gelehnt gedacht sei.

Dies letztere nimmt auch Springer an, der ihr den Platz auf der linken Seitenfront des Denkmals zunächst der Mauer zu-

weist. „All das Fremdartige und theilweise Übertriebene, was so manchen Tadel laut werden liess, verschwindet, sobald man die Statue in Gedanken so stellt. Man merkt nichts mehr von der geringen Masse des Hinterkopfes; es schwindet das scheinbar Gesuchte in der Behandlung des rechten Knies, das in der starren Vorderansicht von dem Mantel wie von einer Nische eingefasst sich darstellt, es verliert sich das angeblich Gezierte und Gezwungene in der Zeichnung des Bartes, in der Aktion der Hände." „Durchglüht von Kraft und Eifer kämpft der Held nur mühsam die innere Erregung nieder. Das Spiel der beiden Hände spricht am deutlichsten die nur erzwungene Ruhe aus; die eine Hand drückt Moses an den Leib, mit der anderen greift er wie unbewusst in den mächtig wallenden Bart. Um so wirksamer bricht dann der Strahl der Leidenschaft aus dem Kopfe hervor. Stirn, Augen, Nase in ihrer übermächtigen Bildung drücken volle Energie aus und lassen den Kopf als die Verkörperung des höchstgesteigerten mannhaften Affektes erscheinen. Man denkt daher unwillkürlich an eine dramatische Szene und meint, Moses sei in dem Augenblicke dargestellt, wie er die Verehrung des goldenen Kalbes erblickt und im Zorn aufspringen will. Diese Vermuthung trifft zwar schwerlich die wahre Absicht des Künstlers, da ja Moses, wie die übrigen fünf sitzenden Statuen des Oberbaues, vorwiegend dekorativ wirken sollte; sie darf aber als ein glänzendes Zeugniss für die Lebensfülle und das persönliche Wesen der Mosesgestalt gelten."

Dass Michelangelo in seinem Moses bis an die letzten möglichen Grenzen der Kunst gegangen, betont Gregorovius, der in der Gestalt einen „Dämmerschein der Schwermuth" gewahrt. „Neben ihm öffnet sich schon der Abgrund für die Irrthümer der Ungeheuerlichkeit eines Pseudo-Titanismus, worin die Schule des Meisters bald verfiel."

Heath Wilson nennt die Statue die unerreichte Schöpfung des Michelangelo'schen Genies. Moses' Aufmerksamkeit sei durch Etwas erregt, er sei im Begriffe aufzuspringen, doch zögere er noch. Der Blick, in dem Entrüstung und Verachtung gemischt seien, könne sich doch in Mitleid verändern.

John A. Symonds gehört nicht zu den unbedingten Bewunderern des Werkes: „we may even be repelled by the goat-like features, the enormous beard, the ponderous muscles and the grotesque garments of the monstrous statue." Die alten Aussetzungen klingen hier wieder, doch giebt er im Übrigen Condivi das Wort und fügt nur hinzu: Condivi does not seem to have felt the turbulence and carnal insolence which break our sense of dignity and beauty now.

Nach Müntz liesse Moses, der Gesetzgeber, den keine Rücksicht aus Mitleid hemmen könne, seine Blicke weit über das Menschengeschlecht hinschweifen; sie seien auf die Mysterien gerichtet, die er als Einziger gewahrt hat. Gegen die Meinung, Moses sei im Begriffe aufzuspringen aus Empörung über das goldene Kalb, macht er das Motiv, dass die Hand mit dem Bart spiele, geltend.

Von „gehemmter Bewegung" spricht Wölfflin. „Der Hemmungsgrund liegt hier im Willen der Person selbst, es ist der letzte Moment des Ansichhaltens vor dem Losbrechen, d. h. vor dem Aufspringen." Er schliesst sich Springers Ansicht an: „die Figur sollte diagonal zu stehen kommen. — Die Hauptrichtungen treten in dieser Ansicht alle mit mächtiger Klarheit hervor, der Winkel des Armes und des Beines und der abgetreppte Umriss der linken Seite. Darüber dominirend das herumgeworfene Haupt mit seiner Vertikale."

Ricci sieht in der Vibration der Muskeln ein Nachwirken der plötzlichen Erregung, die Moses ergriff, als er die Worte Gottes vernahm: „das Volk hat den rechten Weg verlassen. Mein Zorn wird entbrennen und ich werde es vernichten."

Carl Justi „findet es schief, in diesen Zügen die Verkörperung des höchstgesteigerten mannhaften Affektes zu finden, wozu auch die physiognomischen Linien nicht passen, wie das mühsame Niederkämpfen innerer Erregung, wozu weder Lage noch Temperament angethan sind". Über die geschichtlich sachliche Deutung ist man sich längst einig: es handelt sich um die Herabkunft vom Sinai und das Gewahrwerden des Tanzes um das goldene Kalb. „Er könnte also entweder in der Richtung des Lärmes schauen mit dem Ausdruck böser Ahnungen, oder es wäre der Anblick des Gräuels selbst, der ihn wie ein betäubender Schlag trifft. Durchbebt von Abscheu und Schmerz hat er sich niedergelassen. Er war auf dem Berge vierzig Tage und Nächte geblieben, also ermüdet. Das Ungeheure, ein grosses Schicksal, Verbrechen, selbst ein Glück, kann zwar in einem Augenblick wahrgenommen, aber nicht gefasst werden nach Wesen, Tiefe, Folgen. Einen Augenblick scheint ihm sein Werk zerstört, er verzweifelt an diesem Volke. In solchen Augenblicken verräth sich der innere Aufruhr in unwillkürlichen kleinen Bewegungen. Er lässt die beiden Tafeln, die er in der Rechten hielt, auf den Steinsitz herabrutschen, sie sind über Eck zu stehen gekommen, vom Unterarm an die Seite der Brust gedrückt. Die Hand aber fährt an Brust und Bart, bei der Wendung des Halses nach rechts muss sie den Bart nach der linken Seite ziehen — und die Symmetrie dieser breiten männlichen Zierde aufheben —; es sieht aus, als spielten die Finger mit dem Bart — wie der zivilisirte Mensch in der Aufregung mit der Uhrkette. Die Linke

gräbt sich in den Rock am Bauch (im Alten Testament sind die Eingeweide Sitz der Affekte). Aber das linke Bein ist bereits zurückgezogen und das rechte vorgesetzt; im nächsten Augenblick wird er auffahren, die psychische Kraft von der Empfindung auf den Willen überspringen, der rechte Arm sich bewegen, die Tafeln werden zu Boden fallen und Ströme Blutes die Schmach des Abfalls sühnen.“ Es handelt sich also nicht um ein zeitloses Charakter- und Stimmungsbild, wie Condivi will. „Nur das ist richtig: es ist hier noch nicht der Spannungsmoment der That. Noch waltet der Seelenschmerz fast lähmend.“ „In der Geschichte stand Moses als eine eminent geistige Grösse; der Stifter einer bildlosen Religion des alleinigen Gottes und Dessen Vertrauter; aber kein Heiliger, kein Gottessohn vom Himmel, ein Mensch und von der Erde, doch von aussergewöhnlichen Maassen der Körperkraft, des Willens, der Leidenschaft.“ „Seine Augen waren nicht dunkel geworden, seine Kraft war nicht verfallen. Das war der Punkt, den Michelangelo ergriff, darin erkannte er ihn als seinen Mann. Wie einen Aufruf, das Recht zur Personifikation der ihm vorschwebenden Steigerung gewaltiger Körperlichkeit, freilich als Ausdruck und Symbol geistiger Übermacht.“

„Die Antike kennt wohl Heroen von ähnlichem Kraftübermaass und Sturm des Temperaments, aber als Symbole körperlicher Grossthaten oder des Aufruhrs gegen die oberen Götter und ihr Regiment. Hier ist es der Überbringer ewiger Ordnungen an die Völker, der Bevollmächtigte des Höchsten selbst, der in Erfüllung dieser Mission wilde Aufwallung und zerstörende Gewaltthat in sich und Anderen erweckt und entfesselt. Es ist der Mann, der vor dem schrecklichen Gotte auf dem wolkenverhüllten Berggipfel gestanden hat, der einzige Prophet, der ihn erkannt hatte von Angesicht zu Angesicht und von ihm die Herrschaft über die Naturkräfte verliehen erhielt. Aber wer die Massen beherrschen will, muss auch die Kräfte, so die Massen bewegen, zu Hülfe nehmen: ohne sie ist er ohnmächtig gegen sie, verloren. So tritt er aus der hellen, stillen Sphäre des Geistes in das Reich des Elementaren, Animalischen.“

Ähnlich äussert sich Fritz Knapp, nur findet er höchste Spannung. „Der Geist des Herrn ist in diesem Moses. Er ist voll göttlicher Kraft. Aber wie die Güte des Herrn wundermild ist, so furchtbar ist sein Zorn. Ihn, der soeben noch mit seinem Gotte allein war, lenken irdische Geräusche ab. Er hört Lärm, das Geschrei von gesungenen Tanzreigen weckt ihn aus dem Traum. Das Auge, der Kopf wenden sich hin zu dem Geräusch. Schrecken, Zorn, die ganze Furie wilder Leidenschaften durchfahren im Moment die Riesengestalt. — Die Gesetzestafeln fangen an herabzugleiten, sie werden zur Erde fallen und zerbrechen,

wenn die Gestalt auffährt, um die donnernden Zornesworte in die Massen des abtrünnigen Volkes zu schleudern. Schon bäumt sich das Innere wild auf, die Haare steigen wie Hörner empor. — Dieser Moment höchster Spannung ist gewählt. Die wilde Furie, die das Innere durchtobt, bricht da, bricht dort heraus. Der Sturm hebt an; schon kräuseln sich die Wellen an der Oberfläche, und bald, einen Moment noch, und der irdische Leib, der noch diese innere Gewalt fesselt, wird gleich ergriffen davon rasen."

Hingegen hatte Steinmann in „Rom in der Renaissance" seine Charakteristik in die Worte gefasst: „Der Moses Michelangelos ist nicht mehr der starre Gesetzgeber, nicht mehr der fürchterliche Feind der Sünde mit dem Jehovahzorn, sondern der königliche Priester, welchen das Alter nicht berühren darf, der segnend und weissagend, den Abglanz der Ewigkeit auf der Stirne, von seinem Volke den letzten Abschied nimmt." Eine Ansicht, der jüngst Sauer im letzten Bande von Kraus' Geschichte der christlichen Kunst im Wesentlichen beigepflichtet hat.

Vergleicht man alle diese Auffassungen, so sieht man mit Verwunderung die Möglichkeit so gänzlich verschiedener Interpretation des Motivs, wie sie durch die Meinung Knapps: „höchste dramatische Spannung in dem Momente, der dem zornigen Aufspringen unmittelbar vorangeht", und durch jene Guillaumes: „keine Unruhe, keine Erregung, nur beseelte Würde und Glaubensenergie" bezeichnet werden. Und es hängt damit zusammen, dass die Einen einen bestimmten Moment im Leben des Moses: das Gewahrwerden der mit dem goldenen Kalbe getriebenen Abgötterei dargestellt finden, die Anderen, Condivis Auffassung sich nähernd, ein blosses Charakterbild.

Ob die Frage, wer Recht hat, wohl jemals wird entschieden werden können?

Mir scheinen folgende Momente beachtenswerth:

1. In der Berliner Zeichnung ist, wie Justi richtig bemerkt, die Haltung des Moses eine ruhige. Er erscheint hier, im Sinne der älteren Kunst, als Träger der zwei Gesetzestafeln, die er dem Zuschauer weist, als der Gesetzgeber in einer offenbar nur allgemeinen Charakteristik. Als der Künstler an die Ausführung ging, genügte ihm die letztere nicht. Es drängte ihn, das gewaltige, leidenschaftliche Wesen des Mannes zu schildern. An den Propheten der Sixtinischen Decke hatte er gelernt, durch Verdeutlichung innerer Vorgänge zu individualisirender Charakteristik zu gelangen. Er wendet dieses Vermögen auf seinen Moses an.

2. Das Bezeichnende in dem Eindrucke, den die Statue hervorbringt, scheint mir in der Verbindung äusserer Ruhe mit innerer Bewegtheit zu liegen. Die Annahme, dass die Gestalt aufspringen

werde vom Sitz, dünkt mir nicht gerechtfertigt. Der zurückgestellte linke Fuss spricht nur von Bewegungsbereitschaft, nur von der zweifelhaften Ruhe einer aktiven Persönlichkeit, nicht von einer bereits beginnenden Aktion, denn einer solchen widerspricht die ruhig feste Haltung der rechten Hand auf den aufgestemmten Tafeln. Ich sehe diese durchaus nicht, wie Knapp, hinabgleiten, vielmehr fest verharren. Justi hat diese Erscheinungen sehr wohl bemerkt, denn er sagt: „es ist hier noch nicht der Spannungsmoment der That", als hätte er Übertreibungen, wie denen Knapps, vorbeugen wollen. Auch von einem plötzlichen Herumwerfen des Kopfes vermag ich Nichts zu gewahren; dessen Haltung und der Fluss des Bartes spricht von ruhiger, würdevoller Bewegung. Hätte Michelangelo eine schnell sich vorbereitende Aktion andeuten wollen, so hätten ihm andere Mittel zur Verfügung gestanden, dies in unzweideutiger Weise zu thun. Aus dem Gegebenen geht die bestimmte Absicht, äussere Ruhe zu schildern, deutlich hervor. Selbst in der rechten Hand erkenne ich sie, nicht, wie Justi (und ähnlich Boito, der von Nervosität spricht) will, ein Spiel der Aufregung, wie es der zivilisirte Mensch mit der Uhrkette! treibt. Die Hand verharrt so, wie sie, in den Bart greifend, gehalten ward, ehe der Titan den Kopf zur Seite wandte. Das mächtige innere Leben kommt, obwohl natürlich auch in den Gliedern fühlbar, entscheidend doch nur in dem Haupte zum Ausdruck. Es ist eine Mischung von Zorn, Schmerz und Verachtung, die ich in den Zügen lese; der Zorn in den dräuend zusammengezogenen Augenbrauen, der Schmerz in dem Blick der Augen, die Verachtung in der vorgeschobenen Unterlippe und den herabgezogenen Mundwinkeln verdeutlicht. Dies ist die Stimmung, in welche die ungeheure Energie dieses Wesens versetzt ist. Aber, so muss man nun fragen, sind diese physiognomischen Erscheinungen soeben eintretende Äusserungen des Affektes oder sind sie nicht vielmehr dauernde Wesensmerkmale, die sich den Zügen eingeprägt haben? Das heisst, handelt es sich um einen dramatischen Moment, der durch ein bestimmtes äusseres Ereigniss hervorgerufen wird oder um eine Charakterschilderung?

3. Bei Beantwortung dieser Frage gilt es zu bedenken, erstens dass die Statue als eine von sechsen gedacht war und zweitens, dass sie sitzend dargestellt ist. Beides widerspricht der Annahme, Michelangelo habe einen bestimmten historischen Moment fixiren wollen. Denn, was das Erste anbetrifft, so schloss die Aufgabe, neben einander sitzende Figuren als Typen menschlichen Wesens (Vita activa! Vita contemplativa!) zu geben, die Vorstellung einzelner historischer Vorgänge aus. Und bezüglich des Zweiten widerspricht die Darstellung des Sitzens, welche durch die gesamte künstlerische Kon-

zeption des Denkmales bedingt war, dem Charakter jenes Vorganges, nämlich dem Herabsteigen vom Berg Sinai zu dem Lager. Justi hat dies gefühlt und sucht dem Einwand zu begegnen, indem er das Sitzen aus der Ermüdung erklärt, die nach den vierzig Tagen auf dem Berge erklärlich sei!! Eine solche Art der Auffassung, die ich auch bezüglich der Justi'schen Deutung der Propheten an der Sixtinischen Decke zurückweisen muss, heisst das Werk zu einer Illustration herabwürdigen. Und wenn Einem es ferne gelegen hat, sich an einen litterarischen Text zu binden, so ist es Michelangelo gewesen. Mir erscheint es ganz ausgeschlossen, dass er einen bestimmten historischen Moment habe darstellen wollen. (Hiergegen hat sich auch Sauer jüngst geäussert.) Hier, wie immer, ist es ihm um die Gestaltung eines Charaktertypus zu thun. Er schafft das Bild eines gewaltsam leidenschaftlichen Führers der Menschheit, der, seiner göttlichen gesetzgebenden Aufgabe bewusst, dem unverständigen Widerstand der Menschen begegnet. Einen solchen Mann der That zu kennzeichnen, gab es kein anderes Mittel, als die Energie des Willens zu verdeutlichen, und dies war möglich nur durch die Veranschaulichung einer die scheinbare Ruhe durchdringenden Bewegung, wie sie in der Wendung des Kopfes, der Anspannung der Muskeln, der Stellung des linken Beines sich äussert. Es sind dieselben Erscheinungen, wie bei dem vir activus der Medicikapelle, Giuliano. Diese allgemeine Charakteristik aber wird weiter vertieft durch die Hervorhebung des Konfliktes, in welchen ein solcher die Menschheit gestaltender Genius zu der Allgemeinheit tritt: die Affekte des Zornes, der Verachtung, des Schmerzes gelangen zu typischem Ausdruck. Ohne diesen war das Wesen eines solchen Übermenschen nicht zu verdeutlichen. Nicht ein Historienbild, sondern einen Charaktertypus unüberwindlicher Energie, welche die widerstrebende Welt bändigt, hat Michelangelo geschaffen, die in der Bibel gegebenen Züge, die eigenen inneren Erlebnisse, Eindrücke der Persönlichkeit Julius', und, wie ich glaube, auch solche der Savonarola'schen Kampfesthätigkeit gestaltend!

3. Die zwei Sklaven im Louvre

Sie wurden von Michelangelo an Roberto Strozzi geschenkt, der sie Franz I. schickte. Wie es scheint, hat sie Dieser dem Connétable Anne de Montmorency geschenkt, denn sie kamen nach Écouen, wo sie in Nischen an einer der Fassaden des Hofes aufgestellt und von Androuet Ducerceau in seinen Vues du château (Des plus excellents bastiments de France 1610) angegeben wurden. Von dort kamen sie 1632 in ein vom Kardinal Richelieu gebautes Schloss im Poitou, wo sie nach Mariette (Observ. 71) die Bewun-

derung aller Reisenden erweckten (Sauval, Antiquités de Paris II, 142. M. Vignier: Le Château de Richelieu à Saumur, 1676). Der letzte Maréchal de Richelieu liess sie nach Paris in den Garten seines Hotels bringen; seine Witwe führte sie in ihr Haus im Faubourg du Roule über. — Dort fand sie Alexandre Lenoir in einem Stall, verhinderte ihren Verkauf und erwarb sie für den Staat (Al. Lenoir: Description des ouvrages de la sculpture française No. 5 et 7. Vgl. Description des sculptures du moyen age et de la Renaissance au Musée du Louvre).

Über die Deutung der Sklaven ist schon früher gesprochen worden. Über die Herkunft des Motivs hat sich eingehend besonders Justi geäussert: Michelangelo habe es den Statuen gefesselter Barbarenkönige, die an römischen Triumphbogen vorkommen, entlehnt. Er weist im Besonderen auf eine Zeichnung des Bogens von Orange in Giuliano da San Gallos Skizzenbuch hin, wo drei Paare nackter Gefesselter an der Ostwand erscheinen, und hält es für nicht unmöglich, dass die Zeichnung den Anstoss gegeben habe. Auch Lionardo entlehnte das Motiv der Gefesselten am Sockel der Trivulzistatue den Triumphbögen. In Giulianos Buch befinde sich übrigens noch eine andere Zeichnung, welche, den Thurm von Pavia wiedergebend, an dessen oberen Geschoss acht gefesselte Männer darstelle.

Diesen Hinweisen möchte ich andere auf Werke der Frührenaissance hinzufügen. In den so häufig dargestellten Trionfi wird der Wagen des Ruhmes von Gefesselten begleitet; ich erinnere nur an die herrlichen nackten Jünglinge auf Pesellinos Cassone (Abb. bei Weisbach: Fr. Pesellino und die Romantik der Renaissance). Wie diese Figuren dürfte aber auch die Gestalt des nackten hl. Sebastian die Phantasie des Bildhauers beschäftigt haben. Und von ganz direktem Einfluss auf ihn, meine ich, sind die nackten Gefesselten an Antonio Federighis Weihwasserbecken, das Michelangelo im Dom zu Siena gesehen, gewesen (Abb. Müntz, La Renaissance I, 417. Schubring: Die Plastik Sienas im Quattrocento S. 66).

a) Der gefesselte Sklave.

Die Figur war, wie schon von mehreren Beurtheilern hervorgehoben wurde, bestimmt, von der linken Seite gesehen zu werden; die rechte Körperseite sollte sich an den Pfeiler der Denkmalarchitektur fügen. Sie wächst rechts aus dem Block hervor, der, als Stütze stehen gelassen, oben Gewandform annimmt. Der rechte hintere nicht gesehene Arm geht senkrecht auf die Stütze herunter und wird von der Hand des zurückgebogenen linken Armes umfasst (das gleiche Motiv findet sich in einer Studie des nackten stehenden Mannes in

Windsor, siehe oben Zeichnungen zu den Sklaven Nr. 13). Die Arbeit ist, ehe sie vollendet war, von Michelangelo aufgegeben worden, vielleicht wegen des Sprunges, der schräg durch das Gesicht geht; er führt links vom Haar, unter dem rechten Auge durch die Nasenspitze und linke Wange bis zur rechten Schulter. Das Gesicht ist nicht ganz ausgeführt, das Haar nur breit angelegt. Kugler, der die Stellung widerwärtig nennt, geht so weit, zu sagen: „sehr verhauen und desshalb wohl unfertig“ (Kleine Schriften II, 516).

Gehen wir die Litteratur durch, so zeigt es sich, dass der sterbende Sklave den Gefesselten in den Schatten gestellt hat. Eine eingehende Würdigung hat er nur selten gefunden, und ich darf mich hier auf die Anführung einiger weniger wichtigerer Aussprüche beschränken. Kuglers schroffer Beurtheilung tritt in Lübkes Geschichte der Plastik eine gerechtere gegenüber. Nennt er ihn auch „etwas gezwungen im Motiv“, so findet er doch die Grundidee, welche offenbar auf ein mehr trotziges und verzweifelndes Auflehnen gegen die Knechtschaft deutet, ergreifend zur Anschauung gebracht.

Ausführlicher schildert Springer die Figur, in der „ein gewaltiges, aber fruchtloses Ringen nach Leben und Freiheit“ dargestellt ist. „So gross die Gewalt auch ist, die er anwendet und so leidenschaftlich die Anstrengung, so wenig Erfolg wird sie haben. Das spricht das Gesicht aus, in dessen Zügen sich stumme Verzweiflung wiederspiegelt.“

Symonds bezeichnet die Haltung als die heftigen Protestes und Rebellion. Der Kopf sei zu gross für den Körper. Müntz sagt: un lutteur dans la force de l'âge. Il lève vers le ciel des regards ardents, autant pour supplier que pour protester: dans ce regard, l'artiste a mis tout son cœur, toute son âme, son farouche amour de la liberté et de la justice. Ce n'est plus une figure symbolique que nous avons devant nous; c'est Prométhée lui-même. Admirable exemple de la force morale qui reste à l'homme quand le corps est réduit à l'impuissance.

Justi findet folgende Worte für den „trotzigen“ Gefesselten: „der eine also, in einer plötzlichen Zorneswallung, macht Miene, mit einem gewaltigen Ruck, der die Armmuskeln zu sprengen und die Schultergelenke auszurenken droht, seine Bande zu zerreissen: einen schrecklichen Blick des Hasses und Rachedursts dem erbarmungslosen Sieger zuwerfend. Die Wendung des Hauptes nach oben war wohl durch den Menelaos in der von ihm bewunderten Gruppe des Pasquin eingegeben. Man könnte sich Simson so denken, der die Stricke der Philister zerreisst, wie versengte Flachsfäden; aber es ist doch mehr ein blinder Paroxysmus der Leiden-

schaft als ein Vorsatz selbstgewissen Willens. Denn was würde ihm diese Zerreissung helfen? Man könnte darin auch die titanische Auflehnung gegen höhere Mächte sehen, wie bei jenem Haman, dispettoso e fiero, ja etwas Prometheisches, aber es fehlt die Grösse, die Würde des sich ebenbürtig Dünkenden."

Ollendorff (Zeitschr. f. bild. K. 1898, S. 273 ff.), der die Hoffnungslosigkeit im Ausdruck betont und bemerkt, dass in dem Blicke Qual, Frage und Sehnsucht zugleich sich verriethen, möchte die Figur als den heroischen Sklaven bezeichnet wissen. Er findet (Rep. f. Kw., XXI, 112) Analogieen zwischen dem Laokoon und dem Sklaven: Sterben und Leiden vereinigt. Der Sklave sei ein rein geistig gedachter Laokoon. Der sterbende Gefangene verhalte sich zu dem Gefesselten wie der eine Sohn des Laokoon zum Vater. Hiergegen hat Förster (J. d. K. p. K., XXVII, 176) Einspruch erhoben.

Klaczko (Jules II. S. 437) ruft aus: „un athlète — un Titan — se tordant dans ses liens et interrogeant le ciel d'un regard de reproche: statue pathétique, statue vengeresse." Dieselben Züge habe Michelangelo später seinem Brutus gegeben.

Der Eindruck, den ich von der Statue empfange, nähert sich demjenigen der beiden letztgenannten Beurtheiler. Die Haltung des Kopfes scheint mir nicht Trotz, sondern schmerzlichstes Ersterben der Kraft in Hoffnungslosigkeit, der Blick nicht Hass, sondern die bittere Anklage des Unterliegenden gegen die Gewalt eines ungerechten Schicksales auszudrücken. Indessen der Körper noch sich abringt, ist die Verzweiflung an der Befreiung schon eingetreten. Mehr als an den Menelaos werde ich an die Büste des sogenannten sterbenden Alexander erinnert (eine Renaissancekopie dieser Büste in Porphyr befindet sich im Vestibul der Nationalgalerie zu London).

b) Der sterbende Sklave.

Über die Bedeutung, welche der in dem Block unten angelegte Affe für die allegorische Auffassung der Gefangenen hat, habe ich schon oben gesprochen. Nur bei Springer, der sie sich nicht zu erklären weiss, finde ich diese Figur erwähnt.

Die Statue ist im Rücken (oberer Theil) nicht ganz vollendet, ein Stück des Blockes ist hinter dem rechten Arm stehen geblieben, die Fessel verläuft in ihm. Das Gesäss ist nicht polirt. An der unausgearbeiteten, als Affe gedachten Stütze sind links vom rechten Bein die Bohrlöcher zu sehen. Der rechte Fuss steht noch halb im Felsgrund. Auch das Haar an der rechten Seite des Kopfes ist nicht ausgearbeitet.

Ein Meisterwerk des Gefühls nannte David d'Angers die Statue, Blanc: das Meisterwerk Michelangelos als Bildhauer. Für Grimm

ist sie das erhabenste Stück Bildhauerarbeit, das er kennt. „An Unschuld in Auffassung der Natur lassen sich mit dieser Gestalt nur die besten griechischen Arbeiten vergleichen, in denen sich ebenfalls keine Spur von Schaustellung dessen, was man zu schaffen im Stande sei, sondern der einfachste angemessenste Ausdruck der Natur darbietet, wie sie der Künstler empfand und sich allein zur Freude nachbilden wollte. Welches Werk eines antiken Meisters aber besitzen oder kennen wir, das uns so nahe stünde als dieses, das uns tiefer in die Seele griffe wie diese Verklärung des höchsten und letzten menschlichen Kampfes in einer eben erblühenden Männergestalt? Dieser äusserste Moment zwischen Leben und Unsterblichkeit, dieser Schauder des Abschieds zugleich und der Ankunft, dieses Zusammensinken kraftvoller jugendlicher Glieder, die, wie ein leerer, prachtvoller Panzer, gleichsam von der Seele fortgestossen, die sich emporschwingt, und nun, indem sie ihren Inhalt verlieren, ihn dennoch so ganz noch zu umhüllen scheinen. — Mit einem über die Brust unter den Achseln herlaufenden Bande ist er an die Säule gefesselt, es schwinden ihm eben die Kräfte, das Band hält ihn aufrecht, er hängt beinahe darin, die eine Achsel wird emporgezwängt, zu der der rückwärts sinkende Kopf sich seitwärts hinneigt. Die Hand dieses Armes ist auf die Brust gelegt, der andere erhebt sich eingeknickt hinter dem Haupte in der Stellung, wie man im Schlafe den Arm zu einem Kissen des Kopfes macht, und ist so am Gelenk angefesselt. Die Kniee, dicht an einander gedrängt, haben keinen Halt mehr; keine Muskel ist angespannt; alles kehrt in die Ruhe zurück, die den Tod bedeutet."

Lübke findet in dem Kopfe den Ausdruck eines Schmerzes, der auf tiefstes Seelenleiden deutet. Barbet de Jouy (Description des sculptures au Louvre 1855) spricht von l'abbattement et la souffrance.

Springer sagt: „das Bild des schmerzhaften Todes enthüllt die Gestalt. Mit einem leichten, quer über die Brust gespannten Tuche dachte sich der Künstler den sterbenden Gefangenen an einen Pfeiler gebunden. Weiterer Fesseln bedarf es nicht. Denn die Lebenskraft, welche ehedem so voll und mächtig den Jüngling durchströmte, ist im Verlöschen, sein Wille gebrochen. Der eine Arm, hoch erhoben und um den Kopf herumgelegt, stützt den letzteren, der andere Arm ist gegen die Brust gepresst, als sollte der Schmerz hier zurückgedrängt werden. Die Augen erscheinen geschlossen, um die Lippen spielt ein leises Zucken, die Muskeln des Oberkörpers heben sich zum letzten Athemzuge, die Beine aber beginnen schon zu erschlaffen. Überaus erschütternd wirkt der Gegensatz des schönen kraftvoll gebauten Körpers und der schmerzlichen Hülflosigkeit, zu welcher der gewaltsam nahende Tod ihn verdammt hat."

Hören wir hier überall vom Sterben — auch Henke spricht von der verglimmenden Spur der scheidenden Seele und Ricci sagt: „le calme de la mort se répand sur ce visage“ — so hatte schon David d'Angers die Ansicht ausgesprochen, nicht der eintretende Tod, sondern „Schlaf mit dem Zug sanfter Melancholie“ sei dargestellt. „Ein Augenblick Schlaf als Pause der Leiden“, meint Clarac. So auch Müntz: épuisé par ses efforts, il s'est endormi du sommeil doux et tranquille de la jeunesse; un sourire erre sur ses lèvres; pour quelques instants, il est au-dessus des doutes et des misères d'ici-bas. Und ähnlich Perkins. Camillo Boito sagt: è uno svenimento ideale, una rappresentazione vaga e pur potente di dolore melanconico: è la nostalgia. Quell' uomo non vorrebbe uccidersi: vorrebbe sciogliersi nel nulla.

Symonds, welcher das Werk „the most fascinating creation of the masters genius“ nennt, nimmt Ohnmacht oder Schlaf an. There is a divine charm in the tranquil face, tired but not fatigued, sad but not melancholy, suggesting that the sleeping mind of the immortal youth is musing upon solemn dreams. — It is impossible, while gazing on this statue, not to hear a strain of intellectual music. Indeed, like melody, it tells no story, awakes no desire, but fills the soul with something beyond thought or passion, subtler and more penetrating than words. Praxiteles könnte so den Genius ewiger Ruhe ausgedrückt haben.

Oskar Ollendorff (Z. f. b. K. 1898, S. 275) billigt, wie Perkins, die Meinung der französischen Forscher. „Sicher war Springer im Irrthum. Im Augenblick des Verscheidens wären Muskelleistungen, wie wir sie an beiden Armen des Jünglings, besonders aber an dem linken sehen, ganz ausgeschlossen. Dass überhaupt in Kurzem der Tod eintreten werde, ist zum Mindesten nicht bestimmt angedeutet. Bei Laokoon und dem sterbenden Gallier wird Niemand bezweifeln, dass sie ihrem Ende nahe sind. Situation, Ausdruck und beim Gallier die Wunde, Alles ist gleicherweise geeignet, solche Annahme zu wecken. In unserem Falle liegt jedoch die Sache anders. Von Fesselung allein und von seelischen Leiden stirbt ein kraftvoller Jüngling nicht. Bei der Wucht des Leides, das wir sehen, dieser Leidmüdigkeit bis zum Zusammensinken, wäre der Todesgedanke versöhnend. Der Künstler aber giebt als versöhnende Elemente nur die formale Schönheit und den Schlaf, keineswegs jedoch wissen wir, ob nicht der Jüngling in kommender Stunde seine Augen wieder öffnen und aufs neue, wie der Morgen in der Medicikapelle, hineinstarren wird in das Grauen seiner Tage.“

Auch Wölfflin nennt ihn den Schlafenden. „Unvergleichlich ist nun, wie die Bewegung in dem Körper emporschleicht; der Schlafende reckt sich, während der Kopf noch lahm zurückliegt;

mechanisch streift die Hand an der Brust hinauf und die Schenkelflächen reiben sich aneinander: das tiefe Athemholen vor dem völligen Bewusstwerden im Erwachen. Das übrig gebliebene Stück Stein ergänzt den Eindruck des Sichloswindens so gut, dass man es nicht missen möchte."

Justi findet eine Vermittlung der beiden Auffassungen: Tod oder Schlaf. Er gewahrt „das Jenseits des Streites, sein Versinken im erlöschenden Bewusstsein, einen Akkord des Friedens". „Diese Gestalt, in ihrer musikalischen Wirkung so klar und voll, ist gleichwohl stofflich und mechanisch betrachtet, keineswegs einfach. Ihr Grundmotiv enthält einen nicht völlig aufzulösenden Widerspruch: es galt den reinsten Ton der Ruhe, die tiefe absolute Ruhe in einen aufrecht stehenden Körper zu verlegen. Eine Kühnheit, ganz im Geiste Michelangelos." „Man empfindet beim Hintreten vor dieses Gebilde etwas wie eine anhebende Schlummerweise, berückend, unwiderstehlich." Die Divergenzen der Meinungen beweisen nach Justi, dass wir hier eine Dämmerungsgestalt vor uns haben. „Es muss freilich wohl der Tod sein, wofern nämlich Michelangelo gewusst hat, dass die Augen im Parallelismus der Sehachsen sterben, während sie im Schlaf nach der inneren oberen Seite rollen. Denn in den Augen des Sklaven fällt die Stelle des höchsten Lichtes auf die Mitte der geschlossenen Lider."

„Nun aber wäre in allen diesen Zuständen die aufrechte Stellung unmöglich: zwar umschlingt die Brust ein Band, aber es müsste ganz anders aussehen, wenn es einen willenlosen Körper wirklich halten sollte. Wollte der Künstler damit nur das kritische Bedenken beruhigen? Nein, er hielt mehr für nöthig. Denn, von der Seite betrachtet, entdeckt man, dass die Figur stark zurückgelehnt und nicht im Schwerpunkt steht, der Hinterkopf ruht auf der linken Hand, wie auf einem Kissen. Auch so aber müsste der rechte Unterarm (dessen Hand das einschnürende Band vor dem Entschlafen nach oben hin zu schieben versuchte) herabgleiten."

„Wenn also die Lösung nicht ganz natürlich und überzeugend ausgefallen ist, so mag dies damit zusammenhängen, dass er zum Theil nach einem Modell gearbeitet hat, dem er eine horizontale Lage, ruhend auf der linken Körperseite, gegeben hatte. Versetzt man die Figur in diese Lage, so giebt die obere Hälfte das harmlose Bild eines Schläfers. Vielleicht sah er das Modell einmal so vom Schlafe überwältigt. Diesen reizvollen Anblick hielt er fest, aber indem er dann den Schläfer in einen stehenden Gefangenen verwandelte, erschien er nun getaucht in dies eigene Helldunkel zwischen Leben, Schlaf und Tod. Als hätte ihn eben der Tod in der milden Form seines Bruders erlösend überrascht und die Kunst in dem kurzen Augenblick vor dem Zusammensinken festgehalten.

Die glückliche Wirkung hat ihn zur Ausführung des eigentlich Unmöglichen ermuthigt."

Über die Formen der Gestalt, die er einem Lilienstengel mit gesenkten Blättern vergleicht, fügt Justi dann noch hinzu: „in den Formen sind Zartheit der Jugend und heroische Kraft eigenthümlich verschmolzen oder vielmehr vertheilt. Beine und Füsse erscheinen etwas schlank für die nervigen Hände, die athletischen Arme, und einen Oberkörper wie diesen hätte ein griechischer Bildhauer kaum einem Hermes der Ringschule gegeben. Während die elastische Muskulatur dieses Körpers, die durchsichtig hervortretenden Gelenke, die straffgezogenen Sehnen lebensvolle Natur athmen, so liegt in dem nach griechischen Mustern geformten Antlitz ein geheimnissvolles Etwas, als habe sich ein zarter Schleier über die Züge gesenkt, der die Unbeweglichkeit des Todes ausdrücken solle."

Justis Vermuthung, Michelangelo habe die Studien nach einem liegenden Modell gemacht, erhält eine Bestätigung durch die Darlegungen, welche der Maler Otto Hettner in einer Sitzung des kunsthistorischen Institutes am 25. Januar 1908 behufs Michelangelos Modellstudien allgemein gegeben hat. Er weist an mehreren Fällen nach, wie der Meister für schwebende oder hängende Figuren (Haman, Engel im Jüngsten Gericht) Modelle in liegender Position verwerthet hat (vgl. Monatshefte für Kunstwissenschaft, I, S. 74).

Justis Ausführungen wüsste ich Nichts hinzuzufügen: auch ich sehe hier einen von Ermüdung Überwältigten, der in Schlaf versinkt. Wir empfinden diesen Schlaf aber als Gleichniss oder als Vorboten des Todes.

4. Die unvollendeten Statuen des Giardino Boboli

Meine Beweise für die Zugehörigkeit dieser Figuren zu dem Juliusdenkmal und für ihre Entstehung 1519 habe ich oben gegeben. Lionardo Buonarroti schenkte sie dem Herzog Cosimo, der von Bernardo Buontalenti die Grotte, in welche sie eingelassen wurden, ausführen liess (vgl. Baldinucci, VIII, 29). Sie werden soeben in die Akademie übergeführt.

I. Der Gefangene links vorne in der Grotte.

Das rechte Bein ist erhoben, scharf angezogen und über das linke hinweg gegen die Wand angestemmt, der Kopf in Schmerzbewegung sinkt nach links hinten zurück. Der linke Arm ist erhoben, der rechte vor der Brust gehalten, in einer Bewegung, als wollten die Hände eine Fessel zerreissen. Ein Zusammenbrechen und Sichkrümmen in Qualen. Der Kopf nur aus dem Rohesten

gehauen, die Hände unausgeführt, ebenso der rechte Fuss. Das linke Bein steckt fast ganz im Tuffstein der Grotte.

II. Der Gefangene links hinten.

Das linke Bein ist, im Knie gebogen, nach rückwärts auf eine Erhöhung gestellt, Oberkörper und Brust senken sich nach rechts. Der rechte Arm ist über den schmerzbewegten Kopf, dessen Augen geschlossen sind, gelegt, der linke nach unten gestreckt, wo die Hand ein Gewandstück (stehengebliebener roher Stein) zu fassen scheint. Eine breite, gürtelartige Fessel zieht sich um den rechten Schenkel, ein schmalerer Riemen fesselt unten den Fuss. Der gewaltige Kopf mit mächtigem Haare und starkem Bart ist in den Hauptzügen schon ausgearbeitet, so auch die Gestalt. Nicht ausgeführt sind Hände und Füsse. — Die Bewegung des rechten Armes drückt Ermattung und Schmerz aus. Die Linke sollte vermuthlich, aber kraftlos, die Fesseln fassen.

III. Der Gefangene rechts hinten.

Die Gestalt, den linken Fuss nach hinten auf eine Erhöhung gestellt, zeigt die Brust etwas nach vorne vorgebogen und nach links gesenkt. Der rechte Arm nach unten gestreckt, ist hinter den Rücken gelegt (der Unterarm verschwindet im Tuffstein), der linke erhoben und über das Gesicht herabgesenkt, so dass dessen rechte Seite verdeckt wird. Der Gefesselte ist jugendlich und leidend. Will die linke Hand eine Fessel an der rechten Schulter fassen? Die Formen des Körpers sind im Wesentlichen gegeben, die Gesichtszüge sind allgemein angedeutet, Füsse und Hände unausgeführt.

IV. Der Gefangene rechts vorne.

Die Gestalt ist in grosser Kraftanstrengung begriffen. Das rechte Bein stemmt sich, erhoben und stark seitwärts bewegt, gegen die Wand. Beide erhobene Arme greifen gewaltsam nach oben. Da der Kopf und der rechte Arm noch ganz im Block verborgen, ist das Motiv nicht deutlich zu erkennen. Der linke Arm scheint über die linke Schulter zu fassen, der rechte über den offenbar gesenkten Kopf.

Nur bei II und IV könnte ein oberflächlicher Blick an ein Karyatidenmotiv denken: nähere Besichtigung zeigt aber, dass auch hier an Tragen oder Stützen nicht gedacht ist. Die irrthümliche Annahme, es seien Träger von Festons (für die Lorenzofassade) gemeint, von vornherein durch die Wahrnehmung der angestrengten Bewegungen ausgeschlossen, ging wohl aus der unrichtigen Deutung des Blockstückes, in welches die linke Hand von II fasst, hervor.

Was die geplante Anordnung anbetrifft, so hat man zu berücksichtigen, dass zwei Figuren, I und IV, mehr für die Seitenansicht, II und III hingegen für die Vorderansicht bestimmt waren. Man könnte sie sich, für die Fassade gedacht, von links nach rechts gehend, so vorstellen: II, I, IV, III.

Burckhardt, dem Lübke folgt, nennt die Figuren höchst lebensvolle, grossartig gedachte Akte des Lehnens und Tragens, womit, wie wir sahen, ihr Charakter nicht richtig bezeichnet wird. Nur heute, in dieser Einfügung in das Grottengebilde, wirken sie so. Wären sie vollendet und vor den Hermen aufgestellt worden, würden sie, den Motiven nach, denselben Eindruck hervorbringen, wie die Sklaven im Louvre. Dies muss ich auch Justi entgegenhalten, welcher sagt: „weniger Gefesselte, als Tragfiguren, Atlanten", und Knapp: „dieses Ringen mit irdischen Gewalten mechanischer Art steigert Michelangelo bei den vier anderen Gestalten im Boboligarten, indem er ihnen schwere Tragelasten auflegt und so den Druck wie die Widerstände verstärkt."

Symonds, der mit Heath Wilson irriger Weise annimmt, die Figuren seien für S. Lorenzo bestimmt gewesen, schreibt: their incompleteness baffles criticism; yet we feel instinctively that they were meant for the open air and for effect at a considerable distance. They remind us of Deucalions men growing out of the stones he threw behind his back. We could not wish them to be finished, or to lose their wild attraction, as of primeval beings, the remnants of dim generations nearer than ourselves to elemental nature. No better specimens of Buonarrotis way of working in the marble could be chosen. Almost savage hatchings with the point blend into fines touches from the toothed chisel; and here and there the surface has been treated with innumerable smoothing lines that round it into skin and muscle.

5. Der Sieger im Museo nazionale

Von dieser Statue erfahren wir gleich nach dem Tode Michelangelos. Sie befand sich im Atelier der Via Mozza mit anderen Figuren (den vier Prigioni des Boboligartens) und Blöcken. Anfang März 1564 machen Lionardo Buonarroti und Daniele da Volterra den Vorschlag, „die Figur" der Via Mozza und die dort befindlichen Marmorblöcke für das Grabmal des Meisters zu verwerthen. Daniele bietet sich an, eine Zeichnung zu machen. Am 10. März bittet er, zwei Entwürfe, einen mit der Figur, einen ohne sie anzufertigen. Am 18. März schreibt Vasari, Herzog Cosimo sei einverstanden damit, dass die Viktoria verwendet werde. Er selbst schlägt vor, von Bandini die Pietà zu erlangen und diese

am Grabmal aufzustellen, hingegen die Viktoria und die andern Blöcke dem Herzog zu überlassen. Am 22. März stellt Lionardo Cosimo die hinterlassenen Werke der Via Mozza zur Verfügung und bittet wiederum am 22. Mai den Herzog, sie anzunehmen. Nicht sein, sondern Danieles Gedanke sei die Verwerthung der Statuen für das Denkmal gewesen. Ende 1564 (29. Dezember) ist die Übergabe der „vielen vollendeten und unvollendeten Statuen" beschlossene Sache und wird die Statue des Siegers in den Palazzo vecchio gebracht. Dort wurde sie im Grossen Saale (Regio Salone) aufgestellt und ihr gegenüber die andere Statue einer Viktoria mit einem Gefangenen darunter, welche der Principe Francesco von Giovanni da Bologna ausführen liess (Vasari: Leben Giovannis). Aus dem Salone wurde der Sieger — und auch Giovannis Gruppe: die Tugend, welche das Laster überwindet — 1868 in den Bargello gebracht.

Begonnen dürfte die Statue wohl gleichzeitig mit den vier Prigioni, also 1519, sein, ausgeführt vielleicht in den folgenden Jahren. Damals fasste Michelangelo einen neuen Plan, mit dessen Gestaltung die Umwandlung der Viktoria in eine männliche Gestalt zusammengehangen zu haben scheint.

Viktorien waren Michelangelo schon in seiner frühesten Jugend an den Ecken des Reiterkampfreliefs seines Lehrers Bertoldo bekannt geworden. Dann gewahrte er sie in Rom an antiken Monumenten, vornehmlich den Triumphbögen. Vielleicht lernte er auch römische Sarkophage mit Kränze haltenden Siegesgöttinnen an den Ecken kennen (vgl. den Sarkophag im Kapitol. Mus. bei Robert, Röm. Sarkophagreliefs II, XXII, 77), auch an Aschenkisten kommen sie vor. Am Auffallendsten erinnert seine Verwerthung der Viktorien an das Sepolcro dei Volumni bei Perugia (Abb. Durm: Die Baukunst der Etrusker und Römer, S. 149, Fig. 174), welches an einem hohen Unterbau vor den Ecken sitzende Siegesgöttinnen zeigt. Antike Eindrücke waren also hier zweifellos für das Formale bestimmend; die Idee, wie oben dargelegt wurde, ist die mittelalterliche der Tugend, die das Laster überwindet; ich erinnere nochmals an ein bedeutendstes Beispiel: die Kämpferinnen des linken Seitenportales an der Fassade des Strassburger Münsters. Und finden wir nicht eine Bestätigung für unsere Deutung gerade in jener Gruppe des Giovanni da Bologna, die als Pendant zum Sieger gebildet ward, und in Vincenzo Dantis Gruppe, welche, jetzt gleichfalls im Hofe des Bargello, die Ehre, welche den Betrug überwindet, darstellt? (Diese Benennung schon bei Vasari.)

Dass Michelangelo die ursprüngliche Idee der Viktoria aufgab und einen Sieger bildete, erklärt sich leicht. Der nackte männliche Körper in starker Aktion trug in seiner Bildhauerphantasie

über die in schwebender Stellung leicht triumphirende bekleidete Frauengestalt, wie er sie zuerst unter dem Einfluss der Antike geplant, das komplizirte Bewegungsmotiv über das einfache den Sieg davon.

Mit hoch erhobenem linken Bein kniet der Sieger auf dem Rücken des zusammengekauerten Feindes, dessen Tracht als die eines römischen Kriegers charakterisirt zu sein scheint und um den mehrfach ein Gewandstück geschlungen ist, das vorne in zwei Falten herabfällt, um die linke Schulter sich zieht und rund gefaltet auf dem Rücken liegt. Der Oberkörper ist nach rechts gewandt, der Kopf wendet sich seitwärts schauend nach links. Die erhobene Rechte hält über der rechten Schulter ein Gewandstück, das im Rücken herabfällt und streifenartig unter dem linken Arm hindurch über die Brust gezogen ist. Mit der Linken, die man von vorne fast nicht gewahrt, hält er das Gewand an der linken Hüfte. Um das rechte Bein zieht sich eine tuchartige Fessel, die, links geknotet, an der rechten Hüfte des Unterlegenen befestigt ist. Auch um das linke Unterbein und um das linke Handgelenk zieht sich ein breiter Riemen. (Bei Vincenzo Danti dient der Riemen zur Fesselung des Unterworfenen.) Die Figur des Besiegten ist nur angelegt, der mächtige Kopf, der ganz dem des einen Gefangenen im Boboligarten gleicht, hat schon deutliche Gestaltung gewonnen. Unvollendet ist auch der linke Arm des Siegers. — Dass in Dessen Haar Eichenblätter angebracht sind, also ein Siegeskranz angedeutet wird, ist bisher noch nicht bemerkt worden.

Hören wir einige der wichtigeren Urtheile über die Statue.

Cicognara: volle Michelangelo esprimere la forza come conducente all'effetto della Vittoria, e dovette scolpirlo per ciò in un'azione vigorosa, affinchè tener potesse uno schiavo incatenato sotto de'piedi. Questo movimento difficile, disagiando alquanto la persona, oltre che poner doveva tutta la sua musculatura in un'azione forzata, esigeva anche una scelta di forme gagliarde e distinte dal comune dei giovani. Le convessità dei muscoli espresse con una certa energia in questa figura, non sono per conseguenza tanto in opposizione col soggetto, e sembrano comandate dall'argomento. L'azione però aver potrebbe una maggiore semplicità, poichè il comporsi delle sue membra è piuttosto tendente a quella maniera studiata di contrapposti e di grazie che svelano ciò che accortamente l'artista deve nascondere, e i Greci furono così cauti nell'occultare, vale a dire l'artificio conducente all'effetto. Er schlägt als Deutung: valore, con un nemico abattuto vor.

Stendhal: Cette statue eût fait valoir le Moïse par un admirable contraste. Moïse exprime le génie qui combine, et la Vittoria la force qui exécute.

Burckhardt: „ein Sieger auf einem Besiegten knieend und das während des Kampfes nach hinten gestreifte Gewand wieder hervorziehend, mit einer Wendung und Bewegung, die freilich hierdurch nur nothdürftig motivirt wird.“

Guillaume, welcher die Statue le génie victorieux nennt, findet bei aller Grossartigkeit die Komposition gezwungen und leere Stellen, und meint, die Gestalt hätte (wie die Figur der Zeichnung in der Casa Buonarroti) Flügel aus Marmor oder Bronze erhalten sollen.

Springer: „die erbarmungslose Knechtung eines unterlegenen Gegners.“ „Während des Kampfes glitt ihm der Mantel von der Schulter herab, erst jetzt, nachdem der Sieg vollendet ist, sucht er ihn wieder emporzuziehen. Die Bewegung des Armes, der quer über die Brust gelegt ist und dann nach oben gewendet, um mit der Hand den Mantelzipfel zu fassen, mag vielleicht etwas gezwungen erscheinen. Sie giebt aber das Augenblickliche und Unbewusste der Handlung vortrefflich wieder. Im stolzen Genusse des Triumphes greift der Held nur mechanisch nach dem fallenden Kleide und denkt nicht erst darüber nach, ob er das Geschäft nicht bequemer vollführen könnte. Dieser Gegensatz zwischen Stimmung und Thätigkeit, so gross und doch ganz natürlich motivirt, würde noch viel wirkungsvoller sich gestalten, wenn wir das Marmorwerk vollendet besässen und wenn nicht die Maassverhältnisse des Blockes die Freiheit der Umrisse eingeengt hätten.“

Heath Wilson wollte nicht zugeben, dass die Gruppe für das Juliusdenkmal geschaffen sei. Er meint, Michelangelo, der hier mehr rohe Gewalt als Sieg dargestellt habe, habe in einer Allegorie die ihm selbst widerfahrene Unterdrückung (die in Seravezza erduldete Tyrannie) ausgedrückt.

Auch Grimm hat sich gegen die Annahme, der Sieger gehöre zum Juliusdenkmal, in einer kritischen Untersuchung (VIII. Auflage, Anhang des I. Bandes) ausgesprochen. Seine Argumente sind, wie oben dargelegt worden, hinfällig.

Symonds, der Nichts entscheiden will, bemerkt, dass Kritiker in dem Kopf des Besiegten Ähnlichkeit mit Michelangelo gefunden — eine durch Nichts begründete Behauptung. „The head of the victorious youth seems too small for his stature, and the features are almost brutally vacuous, though burning with an insolent and carnal beauty. The whole forcible figure expresses irresistible energy and superhuman litheness combined with massive strength.“

Müntz macht sich Guillaumes Meinung, die Gestalt habe Flügel erhalten sollen, zu eigen. Der Sieger scheine die Gegner herauszufordern. Comparé au Saint Georges de Donatello, c'est la névrose de courage opposée à une assurance calme et digne. Stolz und Verachtung seien ausgedrückt.

Wölfflin: „keine angenehme Schöpfung für unser Gefühl, aber für die künstlerische Gefolgschaft des Meisters von besonderem Reize, wie die zahlreichen Nachahmungen des Motives beweisen."

Justi: „die Vittoria ist wohl die räthselhafteste unter allen Geburten seines Geistes." „Dieser symbolisirt nicht den Sieg, sondern die Stärke, weniger Überwindung als eine ihr folgende übermüthige Anwandlung. Er scheint beeinflusst durch die Beschäftigung mit jenen Nebenarbeiten: den Gruppen des Herkules, des Simson; man würde sie Simson nennen, wenn nicht Dessen erhaltene Skizzen (Kensington Museum) so ganz anders aussähen. Wenn er in ihr seinen Ingrimm nach der Niederwerfung von Florenz in einer Anspielung auf die brutale Unterdrückung der Vaterstadt durch die Tyrannei des Herzogs Alexander hätte auslassen wollen, freilich in einer allen Gepflogenheiten bildnerischer Symbolik fremden Form und mit Fernhaltung des physiognomischen Schlüssels, so würde man sie die kühnste Satire nennen können, die die Bildhauerkunst je gewagt hat."

Burger möchte die Gruppe, ihrer Verwandtschaft mit der Lorenzo Medicistatue wegen, in das Jahr 1524 verlegen und bemerkt: „sie ist nicht durchaus eine kriegerische, sondern kann ebensogut eine ethische Bedeutung haben."

Ricci: quand on reproche aujourd'hui à ce groupe d'être contourné et ramassé en forme de pyramide démesurément allongée, on oublie qu'il n'était pas fait pour être vu seul, mais pour être mis en son lieu dans un ensemble de lignes architecturales. Le personnage du jeune homme est presque entièrement achevé; il n'en est pas du même du vieillard, qui est à peine ébauché; mais, comme nous l'avons déjà dit pour d'autres travaux, nous pensons qu'ici encore la négligence de l'artiste a été volontaire; il y a cherché pour le groupe un effet pittoresque. De la base encore grossière et inachevée, le regard s'élève peu à peu et suit la métamorphose, pour arriver par degrés à une finesse plus grande; et le groupe s'achève ainsi, lumineux et comme baigné de rayons, par le buste et la tête du Génie.

Knapp: „die Gruppe des Siegers, die, schwerlich zum Grabdenkmal gehörend, sich eher mit den beiden Modellen von Kampfesgruppen vereinigen lässt, zeigt ein schraubenartiges Sichdrehen des Körpers. Es resultirt eine höchst affektirte Pose, die uns sogar über die Absicht der Hauptfigur im Unklaren lässt. Das Beste ist die knieende, in sich zusammengedrückte Figur des Besiegten."

Ich fasse zum Schluss kurz meine eigenen Beobachtungen zusammen. Die, übrigens auch von den anderen Forschern nicht berücksichtigte Guillaume-Müntz'sche Annahme, es seien Flügel beabsichtigt gewesen, ist unhaltbar. Sie widerspricht der plastischen

Vorstellung des Meisters, und zudem deutet am Rücken der Figur Nichts auf eine solche Absicht hin. Auch dass Michelangelo dem Besiegten seine eigenen Züge geliehen habe, ist unrichtig. Bezüglich des Motives möchte ich hervorheben, erstens, dass die Fesseln an den Beinen des Jünglings die Vorstellung nahelegen: der Sieger habe sich aus der Gefangenschaft seines Feindes befreit und Diesen eben niedergeworfen, zweitens dass die Haltung der Arme das Motiv des David aufgenommen und neugestaltet zeigt, und drittens dass auch das Indieferneblicken an den David erinnert. Der Sieger erscheint demnach gleichsam wie eine reich und komplizirt bewegte Variante des frühen Werkes, und vielmehr als an den Simson denkt man an einen David. Ja, es wäre nicht unmöglich, die Frage aufzuwerfen, ob nicht die Hände Riemen und Schleuder halten. Man könnte zweifeln, ob das von der rechten Hand Gehaltene das Ende des Gewandstückes sei. Durch eine solche Annahme würden die Einwürfe: Michelangelo habe ein Nichts sagendes Motiv gegeben, entkräftet. Sie dürfte aber schwerlich gerechtfertigt sein: was er in der rechten Hand hält, scheint doch ein Gewandstück und kein Riemen zu sein. Der Jüngling fasst, stark seitwärts nach unten schauend, andere Feinde ins Auge und ist in Bereitschaft zur weiteren Aktion, wie ein seines Raubes gewisser Adler, der von seinem Horst spähend eines Angriffes gewärtig ist.

Dass Michelangelo, in Erinnerung an seine einstige Idee des Kampfes von Tugenden mit Lastern, eine allegorische Figur hat schaffen wollen, ist wahrscheinlich, doch dürfte eine solche Vorstellung vor der allgemeineren des Sieges und der Überwindung zurückgetreten sein. Keinesfalls darf man an die bestimmte Absicht, seine eigenen Erfahrungen von Tyrannei oder politische Befreiungsideen zu versinnbildlichen, glauben. Es handelt sich auch hier, wie immer bei ihm, um die Gestaltung eines allgemein Menschlichen, um einen symbolisch bedeutungsvollen Vorgang.

6. Rahel und Lea

Wie oben dargelegt, sind die zwei Statuen von Michelangelo selbst Anfang der vierziger Jahre ausgeführt worden. Am 20. Juli 1542 sind sie begonnen: sie treten, der Idee nach aus dem alten Plane von 1513 übernommen, an die Stelle der zwei Sklaven, die sich nicht mehr für das Denkmal eignen. Er hat sie so weit gefördert, dass sie leicht von Anderen beendet werden können, und denkt daran, Raffaelo da Montelupo den Auftrag zu ertheilen. Dann vollendet er sie aber doch selbst.

Rahel, mit dem linken Beine auf einem Sockel knieend, Haupt und Oberkörper etwas nach links wendend, die Hände betend er-

hoben und nach oben schauend, ist in ein einfaches Gewand gekleidet und hat um Kopf und Schultern ein Tuch geschlungen.

Lea, ruhig stehend, ganz in Vorderansicht, in gegürtetem und gerafftem Gewande, über dem am Halse ein ausgefranster Kragen liegt, im Rücken und über der linken Schulter einen Mantel, das Haar antikisch gewellt und gescheitelt mit zwei über dem Scheitel geknoteten Zöpfen und einer über die rechte Schulter herabsinkenden Haarsträhne, hält in der gesenkten Linken einen Kranz, mit den Fingern der erhobenen Rechten die Haarsträhne und einen eigenthümlichen Gegenstand, der wie ein rundes, mit einer Maske verziertes Kästchen aussieht und für einen Spiegel gehalten wird.

Condivi nennt nicht Rahel, sondern die Vita contemplativa, die „ganz Liebe zu athmen scheine". Von der Vita activa sagt er: sie betrachte sich in einem Spiegel, was bedeute, dass unsere Handlungen mit Überlegung geschehen sollen, und halte einen Blumenkranz. „Hierin ist Michelangelo Dante, den er immer studirt hat, gefolgt, welcher in seinem Purgatorio schildert, wie er die Gräfin Mathilde, von ihm für die Vita activa genommen, auf einer blumigen Wiese getroffen."

Condivi meint die Verse XXVIII, 40—42:

una Donna soletta, che si gia
cantando, ed iscegliendo fior da fiore,
ond 'era pinta tutta la sua via.

Vasari korrigirt ihn: „Lia, Tochter des Laban, als Vita activa, einen Spiegel in der Hand, um die Überlegung anzudeuten, die wir bei unsern Handlungen anwenden müssen, und in der andern Hand einen Blumenkranz, welcher die Tugenden bedeutet, die unser Leben während des Lebens zieren und nach dem Tode verherrlichen; die andere war Rahel, ihre Schwester, als Vita contemplativa." Von einer Anknüpfung an Dante sagt Vasari Nichts. Dessen Verse lauten (Purg. XXVII, 97—198):

Giovane e bella in sogno mi parea
Donna veder andar per una landa
Cogliendo fiori: e cantando dicea:

Sappia qualunque il mio nome dimanda,
Ch'io mi son Lia, e vo movendo intorno
Le belle mani a farmi una ghirlanda.

Per piacermi allo specchio qui m'adorno;
Ma mia suora Rachel mai non si smaga
Dal suo miraglio, e siede tutto giorno.

Ell'è de' suoi begli ochi veder vaga,
Com 'io dell' adornarmi colle mani;
Lei lo vedere, e me l'ovrare appaga.

Nur die eine Gestalt: Lea verräth ohne Weiteres, dass Michelangelo von Dantes Worten sich inspiriren liess, und zwar in dem Blumenkranz und in dem Geschmückten ihrer Kleidung und Haartracht. Auch in dem Spiegel? Ist der Gegenstand ein Spiegel, wie Condivi und Vasari meinen? — Rahel ist in der Art, wie die Kunst die Hoffnung oder auch den Glauben darzustellen pflegte, aufgefasst. — Auffallend ist das ausgesprochen Antikische in dem „Thätigen Leben".

Vernehmen wir einige der wichtigeren Urtheile über die Statuen, denen man im Allgemeinen eine nur sehr flüchtige Aufmerksamkeit geschenkt hat.

Burckhardt: „Symbole des beschaulichen und thätigen Lebens nach einer schon in der Theologie des Mittelalters vorkommenden, an sich absurden Typik." — „Rahel, das beschauliche Leben, ist im Motiv ganz sinnlos; sie hat soeben auf dem Schemel nach rechts gebetet und wendet sich plötzlich, noch immer betend, nach links; zudem scheint ihr linker Arm schon oben verhauen. Das Detail sonst trefflich. Lea, das thätige Leben, mit dem Spiegel in der Hand, zeigt in der Draperie unnütze und bizarre Motive und unschöne Verhältnisse der unteren Theile. Die Köpfe haben wohl etwas Grandios-Neutrales, Unpersönliches, das die Seele wie ein Klang aus der älteren griechischen Kunst berührt, aber auch eine gewisse Kälte."

Springer widmet der Gewandung eine Betrachtung, bemerkt bei Lea, dass das Gewand an die antike Überlieferung anstreife, bei Rahel: „das Gewandmotiv verstärkt noch die ohnehin übermässig bewegte Haltung der Figur und lehrt abermals die Unterwerfung des Ausdruckes unter die augenblickliche, heftige Empfindung als Regel in Michelangelos Schöpfung kennen."

Heath Wilson: the two female statues differ essentially; the one measures seven and a half, the other nine heads. The one is a short broad woman, the other has too small a head for her body and limbs.

Symonds: beautiful female figures, still testify to the enduring warmth and vigour of the mighty sculptor's genius. As single statues duly worked into a symmetrical schema, these figures would be admirable, since grace of line and symbolical contrast of attitude render both charming. In their present position they are reduced to comparative insignificance by heavy architectural surroundings.

Müntz: Si Lia offre une expression assez énigmatique, Rachel, avec ses mains jointes, comme la foi de Civitale, est d'une grâce parfaite. Michel-Ange, qui s'était uniquement appliqué jusqu'alors à l'expression de la force et de la passion, s'est laissé aller sur ses vieux jours à l'élégance, presque à l'afféterie.

Burger spricht von einer Umwandlung der Spes und Fides in die Personifikationen des aktiven und kontemplativen Lebens, als einziges Zeichen des Humanismus an diesem Monumente.

Justi: Rahel erhält nicht den Spiegel. „Er mochte sich die Anschauung des Göttlichen passender denken mit der ehrfurchtsvollen Mimik der Anbetung, den gefalteten Händen, und dem vom Schauen höherer Gegenwart gebannten Blick. So erscheint sie uns als Andächtige im Bild der Fürbitte, die der Verewigte ja besonders nöthig hat." „Das Knieen verbindet die Figur mit der Mitte des Monumentes, sie gedenkt des Verewigten. Antlitz aber und die gefalteten Hände richten sich nach dem Hochaltar in der östlichen Apsis der Basilica. Der Blick in die Ferne, nach oben, entspricht auch der Vorstellung des Unendlichen. So wurde zugleich die Wiederholung der Wendung nach rechts, die dem Moses gegeben ist, vermieden." Von Lea sagt auch Justi, dass der Meister „sich enger als sonst an antike Vorbilder angeschlossen". „Als Ausdruck seines veränderten Ideals der Weiblichkeit sind die Figuren einzig. Bis dahin waren seine monumentalen Frauengestalten höhere gottgeweihte Wesen, heilige Jungfrauen, Seherinnen, erhaben über die Schranken, aber auch den natürlichen ‚ruhigen Zauber' des Geschlechts. Diese neuen Typen scheint er erst damals, mit der Hinwendung zur christlichen Empfindungswelt gefunden zu haben. Der Geist, dessen Hauch wir im Moses und den beiden Gefangenen spüren, ist verweht, aber zum erstenmale hat er in diesen betenden und sinnenden Gestalten Seelenzustände zum Hauptmotiv gemacht, die in der reichen Gestaltenwelt der Sixtina keinen Platz gefunden hatten.

Grimm zuerst machte auf ihre Bedeutung als Beispiele der letzten Phase in des Meisters bildhauerischen Thätigkeit aufmerksam, die ihn ruhiger und sanfter erscheinen lässt." „Damit soll nicht behauptet werden, dass sie mit seinen früheren Statuen künstlerisch auf eine Linie gestellt werden können; neben diesen gesehen, bleiben es flache Werke."

Ricci nennt die Statuen mittelmässig und kalt.

Knapp: „Zwei schwächliche Figuren, Lea und Rahel, übernehmen eine Art Vermittlung zum Ausgleich dieser schreienden Dissonanz (zwischen dem Moses und der kleinlichen Architektur). Sie sehen aber wie reliefartige Felderfüllungen aus, die nicht Anspruch machen auf eigene Bedeutung. Es sind übrigens dem mittelalterlichen Vorstellungskreise entnommene Allegorieen, die auch in Dantes ‚Divina Commedia' erscheinen. Das ‚thätige Leben' tritt als Mathilde, eine Freundin Dantes, in den letzten Gesängen des ‚Purgatorio' auf. Dann übernimmt im Paradies das ‚beschauliche Leben', Beatrice, die Führung." — Aus welchen Gründen Knapp an Stelle von Lea und Rahel diese beiden Frauen setzt, wird nicht ersichtlich.

Sauer (Kraus): „Rahel als Contemplatio ist im Gebete dargestellt, in einer allerdings recht gesuchten und für langes Beten gewiss nicht eingerichteten Haltung. — Sie trägt Nonnengewand, über das ein Skapulier vorn abwärts fällt, während ein schweres Schleiertuch Kopf und Schulter deckt." Hierzu möchte ich gleich bemerken, dass dies ein Irrthum ist. Ein Skapulier ist nicht dargestellt: es ist eine Faltenlage des Gewandes, die genau der seitlichen Faltenlage entspricht. „Ihre Partnerin Lea könnte in ihrem konventionellen Ausdruck, Gewand und Form von Sansovino sein, so klassizistisch ist sie gehalten." „Ihre Linke trägt den Kranz guter Werke, mit dem sie sich schmückt, ganz wie Dante es schildert und die Theologie es spekulativ begründet." (Es wird eine Stelle aus Gregor. Magn. Homil. 14 in Ezechiel zitiert, in der wohl Lea als Vita activa gedeutet, aber der Kranz nicht erwähnt wird.) „Während die Contemplatio unmittelbar die ewige Wahrheit schaut und darin ihre beseligende Beglückung findet, bedarf die Vita activa hierzu der Vermittlung des Gewissens, des Spiegels ihrer guten Werke." „Die Weltentrücktheit und Unpersönlichkeit wirkt nicht störend, sondern eher wie ein letzter sanfter Akkord, in dem jenes Appassionato (des Jüngsten Gerichtes) ausklingt."

Diesen Meinungen gegenüber habe ich Verschiedenes zu bemerken. Einstimmig wird angenommen, Lea betrachte sich in einem Spiegel. Es ist aber undenkbar, dass der Gegenstand, den sie in der rechten Hand hält, ein solcher sei. Er zeigt deutlich bei näherer Betrachtung die Form eines breiten Diadems, das übrigens schon vom Verfertiger der Bronzekopie in S. Andrea della Valle nicht verstanden und in eine Salbenbüchse verwandelt ward. Niemand, der unvoreingenommen durch Dantes Schilderung ist, würde hier einen Spiegel erkennen: dessen Form ist, wie uns viele Kunstwerke jener Zeit (namentlich die Prudentiadarstellungen) sagen, eine ganz andere, der noch heute üblichen (mit Griff) entsprechend. Nicht um einen Spiegel, sondern um einen Schmuck- oder Toilettengegenstand handelt es sich. Es ist nichts Andres, als ein Diadem, durch welches die Haarsträhne schon gezogen ist und das Lea hinten auf dem Kopf befestigen wird, so wie wir es auch in ähnlicher Form an Michelangelos Madonnenrelief im Bargello, an der Prudentia in den Grabmälern Bonelli und Aldobrandini (S. Maria sopra Minerva), an jenen des Grabmales Niccolini von Francavilla (in S. Croce) und an der „Poesie" des Michelangelo'schen Grabmales gewahren. Und bei näherer Prüfung ergiebt es sich, dass dies durchaus der Dante'schen Schilderung entspricht. Diese ist missverstanden worden, wenn man annimmt, sie zeige uns Lea, wie sie sich spiegelt. Nein, ihre Thätigkeit ist die des Sichschmückens (m'adorno, adornarmi delle

mani) im Hinblick auf ein erst kommendes Sichspiegeln: per piacermi allo specchio. Mit dem Schmuck, den die Hände bewerkstelligen, sind die guten Werke gemeint, mit dem Spiegel Gott, vor dem zu erscheinen sie sich so vorbereitet. Die unmittelbar folgende Schilderung der Rahel lässt hierüber keinen Zweifel: Diese verzaubert vermag sich nicht von dem Spiegel zu trennen: sie ist in Schauen Gottes schon hier verloren. Dem Sichschmücken ist das Schauen gegenübergestellt.

In diesem richtigen, tieferen Sinne Dante verstehend, hat Michelangelo seine Charakteristik des aktiven und kontemplativen Lebens gewonnen. Man bewundere seine Kunst! Ein Anderer würde Rahel mit dem Spiegel dargestellt haben; dies wäre aber sowohl missverständlich, als nichtssagend gewesen. Es galt das Schauen, und zwar das Schauen Gottes, zu verbildlichen: dies ergab das Motiv des Gebetes, den nach oben gewandten Blick — die „begli occhi" — und die gefalteten Hände. Und Lea ist die Sichschmückende: so erklärt sich ihre reiche Gewandung, die künstliche Haartracht, das Kästchen — auch der Kranz. Wenn Michelangelo den letzteren aus Lorbeeren gebildet hat, so verräth dies, dass er nicht in ihm ein besonderes Symbol der guten Werke gewahrte, deren Symbol vielmehr der gesamte Schmuck ist, sondern dass er der Vorstellung des irdisch rühmlichen, edeln Handelns Ausdruck geben wollte. Und nun sehe man weiter, wie aus solcher Charakteristik sowohl die Bewegung: das fest am Boden Wurzelnde der Lea, das wie eine Flamme Emporstrebende der Rahel, als auch die Körperform: das Volle, Massive der Lea, das Schlanke der Rahel hervorgegangen ist.

Auf dem von Bronzino gemalten Porträt einer Frau (Uffizien 167), die eine Freundin von Kunstwerken, und zwar speziell denen Michelangelos gewesen sein muss (wir sehen Kameen mit dem „Tag" und der „Nacht"), finden wir Rahel als Statuette auf einem Tisch.

7. Die Madonna

Sie ist schon 1513 geplant. Anfang 1524 wird bestimmt, zu dem bereits Ausgeführten solle der Meister noch die Madonna machen. Herbst 1525 wird es ihm freigestellt. Schon vor 1537 ist die Statue, und zwar, wie wir später erfahren, von Michelangelo begonnen worden: im Dezember 1537 arbeitet Sandro Fancelli, gen. Scherano daran. Am 27. Februar 1542 wird der Vertrag geschlossen, nach dem Raffaello da Montelupo sie vollenden soll. Am 20. August 1542 ist sie fertig.

Die urkundlichen Nachrichten lassen keinen Zweifel darüber, dass der Entwurf der Statue von Michelangelo selbst herrührt. Aus-

geführt wurde sie zuerst von Scherano, dann von Raffaello. In Vorderansicht gesehen, den rechten Fuss leicht aufgestellt, das Haupt etwas zur Seite geneigt, hält sie mit beiden Händen auf dem linken Arm das sich lebhaft nach rechts wendende Kind, das mit einem Vogel spielt. Die Stellung ist eine andere, als auf dem Entwurf von 1513: auf diesem in mehr schwebender Stellung, schaut sie seitwärts nach unten und das Kind ist ihr zugewandt.

Obgleich sie wussten, dass die Madonna, sowie der Prophet und die Sibylle nach Entwürfen des Meisters gearbeitet wurden, haben auch die neueren Betrachter, bis auf Symonds, sie kaum beachtet. Sehr mit Unrecht, denn die Motive verdienen die Werthschätzung und Aufmerksamkeit, die Schöpfungen des Meisters zukommt.

Burckhardt: Die oberen Figuren sind von den Schülern nach dem Entwurf des Meisters hinzugearbeitet, und zwar nicht glücklich. Heath Wilson: von den drei Statuen ist die Madonna die gefälligste. Symonds: of fine sculptural quality. This dignified and gracious lady, holding the Divine Child in her arms, must be reckoned among Buonarroti's triumphs in dealing with the female form. There is more of softness and sweatness here than in the Madonna of the Medicean sacristy, while the infant playing with a captured bird is full of grace. Michelangelo left little in this group for the chisel of Montelupo to deform by alteration.

Müntz vergisst die Statue ganz zu erwähnen. Justi sagt: „die über Allen schwebende Mutter Gottes schliesst sich wohl unter seinen Madonnen am meisten dem kirchlichen Gefühl an, — in der ruhigen Stellung, der mild huldvollen Wendung, der einfachen Schönheit der Züge und des Motivs.“ Sauer zitirt Symonds und fügt mit Justi hinzu: mit der Pietà entspreche sie sicherlich am meisten von allen seinen Schöpfungen dem christlichen Gefühl.

8. Der Prophet und die Sibylle

Die beiden Figuren waren schon 1513 geplant. Mit der Arbeit an ihnen dürfte er sich vielleicht schon vor 1532, jedenfalls wohl dann in den folgenden Jahren beschäftigt haben. Am 27. Februar 1542 verpflichtet sich Raffaello, sie zu vollenden.

Die Sibylle, in ein ärmelloses, unter der Brust gegürtetes Gewand und einen Mantel gekleidet, etwas nach der linken Seite gewandt sitzend, den rechten Fuss vor-, den linken zurückgestellt, hält die Rechte vor der Brust, die Linke gesenkt und schaut nach unten. Der Prophet in feldherrnartigem Mantel mit Agraffe, ein wenig nach rechts gewandt, drückt die Rechte mit dem Buche und Mantel an die Seite und hält mit der Linken eine Rolle auf dem

Beine; er hat den linken Fuss nach vorne gesetzt und schaut vor sich hin. Offenbar sind die beiden in „Dies irae, dies illa" genannten David und die Sibylle gemeint.

Auch auf diese Figuren ist zuerst Symonds näher eingegangen: The seated female, a Sibyl, on the left, bears equally the stamp of his design. Executed by himself, this would have been a masterpiece for grandeur of line and dignified repose. As it is, the style, while seeming to aim at breadth, remains frigid and formal. The so-called Prophet on the other side counts among the signal failures of Italian sculpture. It has neither beauty nor significance. Like a heavy Roman Consul of the Decadence, the man sits there, lumpy and meaningless; we might take it for a statue-portrait erected by some provincial municipality to celebrate a local magnate; but of prophecy or inspiration there is nothing to detect in this inert figure. We wonder why he should be placed so near a Pope.

Justi, welcher die erste Beschäftigung mit diesen Statuen in die Jahre 1532 bis 1535 versetzt, sagt: „man erkennt Nachklänge der Denkmäler der Sakristei von S. Lorenzo. Die Gesichtsmasken der beiden Frauen erinnern an die Nacht und die Madonna, der Prophet hat den Frontsitz der Feldherrn. Dass hierbei der vorhandene Vorrath älterer skizzirter Bildwerke herhalten musste, verräth schon die störende Unregelmässigkeit der Dimensionen. — Die beste Figur ist zweifellos die Sibylle. Sie steht der älteren Weise am nächsten. Ein starkes Weib von vollen, weichen Formen; wenige, einfache, stark markirte Gewandmotive; auffallend sind die scharfen, den Zwischenraum der unteren Hälfte in Diagonalen überbrückenden Grate — sehr abweichend von dem umständlichen Faltenwurfe der Allegorieen. Der schöne Arm überschneidet die Brust, die Hand ruht an der den Hals einrahmenden Haarflechte. Aber mit ihren Sixtinischen Schwestern hat sie wenig Verwandtschaft. In demüthig ernster Neigung, die Augen gesenkt, wendet sie sich, wie Rahel, dem Altar zu; mit wenig Änderungen könnte sie in eine Annunziata verwandelt werden."

„Noch auffallender ruft uns ihr männlicher Genosse zu, dass jener Geist längst verweht ist. Aber so gross würde Niemand den Abgrund sich vorgestellt haben, der zwei Gebilde desselben Namens trennen konnte. Es ist der einzige Mann unter den neuen, dem Mose zur Gesellschaft bestimmten Figuren. Auch dies Übergewicht der weiblichen Symbole ist bemerkenswerth."

„Dieser namenlose Prophet ist die geringste Statue von allen, an denen Michelangelo Antheil gehabt. Der riesenstarke Kerl mit dem kleinen kraushaarigen Rundkopf hat seine langen Knochen zwischen den Pfeilern etwas schwerfällig untergebracht. Er würde Urbino bei Aufrichtung des Denkmales gute Dienste geleistet haben.

Wenn die bozza wirklich von Anfang für einen Propheten angelegt war, so hätte er ihm geflissentlich Alles genommen, was den Propheten kenntlich macht, nicht bloss den Bart; — der Mantel ist völlig zurückgeschoben, unwirksam. Die Hände, mit denen er doch Nichts anzufangen wüsste, hat er voll, aber Buch und Rolle sind nur Attribute. Als Extrem von Nüchternheit ist dieser allgemeine Prophet ein Antipode der Propheten."

9. Die Statue des Papstes

Über die 1508 begonnene Statue Julius' II. s. oben. — Die am Denkmal befindliche wird erst am 21. August 1542 erwähnt, und zwar verspricht Urbino damals, dass Michelangelo sie retuschiren werde. Nach Vasari ist sie von Tommaso di Pietro Boscoli angefertigt worden.

Dass Motiv und Anordnung der Gestalt von Michelangelo herrührt, erscheint kaum möglich anzunehmen — wie könnte diese gemächlich gelagerte Gestalt der Phantasie des Meisters entstammen? Maso di Boscoli, der ein Schüler des Andrea Sansovino war, wird ihm vorgeschlagen haben, den Papst so darzustellen, wie Sansovino seine Kardinäle in S. Maria del popolo gebildet, und der Meister, in seiner Gleichgültigkeit diesem zusammengestoppelten Werke gegenüber, hat ihn machen lassen. — Die Verurtheilung der Figur ist eine allgemeine.

Burckhardt sagt: „in dem armen Papst, der sich zwischen zwei Pfeilern strecken muss, so gut es geht, ist auch die Anordnung unverzeihlich." Springer meint, Michelangelo müsse an dem Werke unschuldig sein. Symonds möchte glauben, die Familie der Rovere habe, in Erinnerung an Sansovinos, von Julius II. errichteten Denkmäler in S. Maria del popolo, die halb sich aufrichtende, nachdenkliche Stellung des Papstes gewünscht und angeordnet. Justi sagt: „man möchte Alles aufbieten, ihn von der Mitschuld freizusprechen. Aber er hat sich sogar an der Ausführung betheiligen wollen, indem er das Antlitz retouchirte. Sie gereicht dem Papste, und dem buon servo antico nicht zur Ehre. Unwürdig des Mannes und seiner Würde wirkt sie im Ganzen des Denkmals fast grotesk. Er stützt sich auf den untergelegten rechten Ellbogen, ungefähr in der Art der Tageszeiten; die Hände sind schwach gekrümmt, wie in Ohnmacht erstarrt; die tief eingesunkenen Augen blicken matt und verdriesslich in die Tiefe. Da würde er den Moses erblicken, das Symbol des Sturmwindes, der er selbst gewesen. Aber von jenem Julius ist hier nur die dürre Schale zu sehen, der arme Sünder, der angesichts des Todes übrig bleibt." „Die Antipathie gegen seinen früheren Stil," die Justi aus der religiösen Wandlung

erklärt, „äussert sich am wunderlichsten bei der Statue des Papstes, in den parallel übereinander gelegten Beinen und der Symmetrie der matten Hände.“

Ich kann die Erklärung Justis, wie im Allgemeinen, so auch in diesem besonderen Falle nicht gelten lassen. Wie kann von einer Antipathie gegen den früheren Stil, wie davon die Rede sein, „dass er die Note des Gewaltigen, Bewegten, Männlichen gänzlich erschöpft“? Folgt dann nicht die Gruppe der Pietà im florentiner Dom, folgen nicht die Fresken der Paolina, nicht die Zeichnungen der Kreuzigung?

10. Die Hermen

Sie sind, was sehr ersichtlich, von einem Garzone des Raffaello da Montelupo ausgeführt worden und zeigen verschiedenartige Behandlung. Die erste Herme links ist nur aus dem Rohen gehauen, die zweite und dritte ist ganz ausgeführt mit tiefen, eingebohrten Löchern, die vierte rechts ist wieder weniger vollendet, aber viel unbedeutender als die erste.

Weit roher noch sind die Hermenmaskenköpfe des oberen Geschosses.

11. Die untere Architektur

Es ist die des ursprünglich geplanten Denkmales, und zwar wurde die Hauptarbeit daran 1513 und 1514 von Antonio dal Ponte Sieve gemacht. Mit den Hermenpfeilern wurden Veränderungen vorgenommen, da die Sklaven wegfielen. An Stelle der blossen Hermenköpfe traten Halbfiguren und unten wurden grosse Voluten vorgelegt. — Heath Wilson sagt: the blocks do not fit well together. The cornice especially shows deficient workmanship, is badly mitred and betrays inexcusable neglect.

Die Ornamentik an den Pilastern und Postamenten ist fein und lebendig und zeigt den Groteskenstil: zierliche Kandelaber, Masken im Profil, Fabelthiere mit langen Hälsen, Greifen-, Adler-, Löwen- und Hundeköpfe, in Rankenwerk auslaufende Delphine, Oberkörper von geflügelten Wesen. Man hat Verwandtschaft mit Minos Ornamentik finden wollen, das ist aber irrig. Es ist die römische Groteske, wie wir sie seit den 90er Jahren, um die Wende des Jahrhunderts, an so vielen Grabdenkmälern in Rom auftauchen sehen. Ich führe als Beispiele nur die Denkmäler des Podocatharus (1506), des Georgius Lusitanus, des Bernardinus Lonati in S. Maria del popolo, das des Giraud Ansedunus († 1505) in S. Apostoli an, womit dann die Sansovino'schen Denkmäler in S. Maria del popolo zu vergleichen sind.

12. Die obere Architektur

So ungern man für dieselbe Michelangelo verantwortlich machen möchte, ist sie doch nach seinen Zeichnungen, laut dem Abkommen vom 1. Juni 1542, von Urbino ausgeführt worden.

„Als ein blosser Nothbehelf erscheint es," sagt Springer, „ebenso derb angelegt wie trocken ausgeführt. Vier Pfeiler auf hohem Sockel springen vor; die Schäfte verjüngen sich nach unten, den Kapitälen dienen Masken bärtiger Männer zum Schmucke. Selbst das karge Blattornament, welches in die unteren Flächen eingezeichnet wurde, fehlt gänzlich."

Heath Wilson bemerkt: „it must be admitted that he showed a singular want of taste as well as of sentiment in thus deliberately departing from the stile of the lower part of the composition when he might so easily have successfully harmonized the two."

Symonds: „the orders of the pilasters are immensely tall in proportion to the spaces they enclose. Two of these spaces, those on the left and right side, are filled in above with meaningless rectangular recesses. The architectural design is nondescript, corresponding to no recognised style, unless it be a bastard Roman doric. All is cold and broad and dry, contrasting strangely with the accumulated details of the lower portion."

Justi: „Zum Schaden der Harmonie wurde das obere Geschoss in dem von ihm einst für die laurenzianische Bibliothek ersonnenen, völlig kahlen Stil hergestellt. Da man aus einer pedantischen Grille das Gesims des Denkmals in die Kämpferlinie der Querschiffwölbung fallen lassen wollte, so ergab sich eine zu den Statuen ausser Verhältniss stehende Höhe der Intercolumnien. Hier wäre ein staffelförmiger Abschluss am Platz gewesen. Die nach oben sich verbreiternden Pilaster sind eigentlich degenerirte Wiederholungen der vier Hermen unten; die wunderlich kleinen bärtigen Köpfe fungiren als Konsolen für die Kandelaber über den Verkröpfungen des Gesimses. Der Vergleich mit der Silhouette des alten Entwurfs ist vernichtend."

13. Das Wappen des Papstes

Es ist nach Zeichnung Michelangelos von Donato Benti von Urbino 1543 ausgeführt worden und hat eine längliche, ausgeschweifte Form und einen diademartigen Aufsatz, über dem die Tiara und die gekreuzten Schlüssel gelagert sind. Die Kandelaber erinnern in der Form an die der Medicikapelle.

IV

DIE DECKENGEMÄLDE DER SIXTINISCHEN KAPELLE

I

Geschichtliches

Die Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Deckengemälde ist gewissenhaft ausführlich zuerst von Carl Frey in Regesten dargelegt worden. Was Heinrich Pogatscher und Ernst Steinmann in dem Werk über die Sixtinische Kapelle hinzufügen konnten, ist sehr geringfügig, da die archivalischen Nachforschungen eine nur sehr bescheidene Ausbeute ergaben. Es handelt sich für mich also nur um eine erneute Interpretation der bekannten Quellen. Hierbei möchte ich bemerken, dass ich an meiner Behauptung (Bd. I, S. 355) festhalte, die Briefe, die Steinmann unter 109, 111, 112, 113, 114 seiner Regesten verzeichnet, seien Ende 1511 und Anfang 1512, nicht Ende 1512 und Anfang 1513, wie Steinmann will, geschrieben. Ich brauche meine Argumente nicht wieder vorzubringen, da die Streitfrage durch M. Spahns eingehende Untersuchungen („Die Datirung von Michelangelos Briefwechsel 1511 und 1512“ im Rep. f. Kunstw. 1906, XXIX, S. 291 ff.) zu meinen Gunsten entschieden worden ist. — Dass der Brief Michelangelos 98 (Bd. I, S. 352, Steinmann 53) nicht in das Frühjahr 1510, sondern in den August 1510 anzusetzen ist, davon hat mich Steinmann überzeugt: Michelangelo ist im Mai 1510 nicht in Florenz gewesen.

Den Plan der Ausmalung der Sixtinischen Decke hat Julius Anfang 1506 gefasst und Michelangelo mitgetheilt, von dem Bramante im Mai in einem Gespräch mit dem Papste behauptet, er werde nicht den Muth haben, den Auftrag zu übernehmen. Zwei Jahre vergehen. Ende März, Anfang Juli 1508 beruft Julius den Meister nach Rom. Der erste Entwurf, auf den hin der Kontrakt mit 3000 Dukaten abgeschlossen wurde, zeigte blosse Ornamente an der Wölbung und die zwölf Apostel in den Gewölbezwickeln (Michelangelo selbst sagt zwar: in den Lunetten, aber das ist offenbar irrig, denn wie hätten die Apostel in den Lunetten angebracht werden können!). Wie es scheint, hat Bramante zuerst die Errichtung des Gerüstes übernehmen wollen, aber Michelangelo war

mit Dessen Unternehmen unzufrieden und beauftragte Piero di Jacopo Rosselli nach seinen eigenen Anweisungen das Gerüst anzufertigen. Die Arbeit begann am 10. Mai. Schon damals ist der florentiner Maler Francesco Granacci bei Michelangelo. Am 13. Mai werden Farben (Azurblau) in Florenz bestellt. Bis zum 27. Juli ist Rosselli mit der Herrichtung der Decke beschäftigt. In der Zwischenzeit hat der Meister seine Pläne ausgearbeitet und vom Papst die Erlaubniss erhalten, an die Stelle jener „ärmlichen" Ausschmückung ein figurenreiches Ganzes, so wie er es dann ausführte, zu setzen und die Stichkappen und Lunetten mit in dasselbe einzubeziehen. Im Juli ist Granacci in Rom, um sich nach Gehülfen umzusehen. Er verhandelte mit Giuliano Bugiardini, Jacopo Indaco, Agnolo Donnino und Bastiano da San Gallo und dazu noch Jacopo di Sandro. Diese kamen dann auch nach Rom, wo ein Giovanni Michi in bescheidenerer Handlangerstellung schon im August eintraf. Bald erkannte aber der Meister, dass ihm die Gehülfen zu Nichts dienten. Er liess sie nach Florenz zurückkehren; als letzten, wie es scheint, im Januar 1509 den Jacopo di Sandro, über den er sich zu beklagen hat. Der Beginn der Malerei, welcher die Anfertigung der ersten Kartons vorausging, fand also im Herbst 1508 statt. Näheres über deren Fortschreiten erfahren wir nicht. Nachdem er allein geblieben, scheint er sie aber mit gewaltiger unausgesetzter Anstrengung gefördert zu haben, denn im August 1510 kann er dem Vater berichten: „Ende nächster Woche werde ich meine Malerei beendet haben, nämlich den Theil, den ich angefangen." Anfang September ist „dieser Theil" wirklich fertig. Der Papst, der ihm 500 Dukaten schuldet, hat am 17. August Rom verlassen und keine Anweisung darauf zurückgelassen, obgleich Michelangelo für das neue zu errichtende Gerüst und für die Fortsetzung der Arbeit weitere 500 Dukaten empfangen sollte. Er sucht den Papst zweimal deswegen in Bologna auf, Ende September und im Dezember. Am 7. Januar kehrt er nach Rom zurück und beginnt die Arbeit an den Kartons für die Lunetten und Stichkappen. Zu deren Ausführung in Malerei scheint er aber zunächst nicht gekommen zu sein. Am 27. Juni kehrt Julius nach Rom zurück. Am 14. August bestimmte er eine Messe in der Sixtina, nach Paris de Grassis aus Devotion oder um „die neuen, neuerdings dort enthüllten Fresken" zu sehen. Gleich darauf muss der Meister an die Ausführung der Kappen- und Lunettenbilder gegangen sein. Mit ihnen ist er bis Ende September 1512 beschäftigt. Anfang Oktober sind sie vollendet. Am 31. Oktober wird die Kapelle dem Besuche geöffnet.

Es frägt sich nun: in welcher zeitlichen Reihenfolge sind die Fresken entstanden? Die Meinungen hierüber weichen von ein-

ander ab. Grimm und Springer nehmen an, dass zuerst die Mittelbilder: die Historien entstanden seien, dann die Sklaven, Propheten und Sibyllen und endlich die Kappen- und Lunettenbilder, und zwar meinte Springer, 1511 seien die Historien schon fertig gewesen, das Übrige sei 1511 und 1512 entstanden. Grimm und Symonds behaupten, die erste Hälfte der eigentlichen Deckenbilder sei Anfang November 1509 enthüllt worden. Sie kamen zu dieser Ansicht auf Grund der von Albertini 1509 gemachten Angabe: (der Papst) superiorem partem testudineam pulcherrimis picturis et auro exornavit. Frey hat überzeugend dargelegt, dass diese Notiz, die im Frühling 1509 geschrieben wurde, und in Sonderheit das „exornavit“, keine beweisende Kraft habe. Damals war ja nur erst der Anfang der Arbeit gemacht. Eine neue, von Justi dann gebilligte Auffassung brachte Wölfflin, welcher, die wachsende Grösse der Figuren im Maassstab und in der Konzeption von Osten nach Westen, von der Eingangsthüre nach dem Altare hervorhebend, Michelangelo die Arbeit im Osten beginnen liess, und zwar, indem immer zugleich die Historien und die angrenzenden Sklaven, Propheten und Sibyllen ausgeführt wurden. Die Hälfte der Decke, also von Noahs Verspottung bis Erschaffung der Eva, möchte er sich Herbst 1509 vollendet denken. Die zweite Hälfte bis Herbst 1510. Dann Pause, und 1511 und 1512 die Stichkappen und Lunetten. Steinmann endlich nimmt den Gang der Thätigkeit von Osten nach Westen, wie Wölfflin, an, glaubt aber nicht an eine allmähliche Steigerung der Verhältnisse der Figuren, sondern an eine plötzlich einschneidende Änderung in Bezug auf diese Verhältnisse, die nach Beendigung der ersten Hälfte der Decke (von Noahs Verspottung bis Schöpfung Evas gerechnet) eingetreten sei. Er sondert also deutlich zwei Abschnitte der Arbeit an der eigentlichen Decke. Zunächst sei nur die eine östliche Hälfte der Kapelle durch Rosselli eingerüstet worden. Und es sei diese erste Hälfte gewesen, die am 14. August 1511 enthüllt wurde. Zu dieser Annahme kommt er durch Condivis Erzählung: der ungeduldige Papst habe befohlen die Bilder zu enthüllen, „als erst die Hälfte, nämlich von der Thür bis zur Mitte der Wölbung, gemacht war“. Da nun aber Michelangelo selbst Anfang September 1510 schreibt, er gehe an „den zweiten Theil“ der Arbeit, für den er ein neues Gerüst errichten müsse, so sah sich Steinmann genöthigt, eine Hypothese über die Thätigkeit vom September 1510 bis Sommer 1511 aufzustellen. Er identifizirt „den zweiten Theil“ der Arbeit (Michelangelo) mit der „zweiten Hälfte“ der Decke (Condivi) und nimmt nun an, Michelangelo habe in jenem Zeitraum die vier letzten Historien mit den angrenzenden Sklaven gemalt, diese aber am 14. August 1511 nicht enthüllt, sondern nur die erste, 1510 fertig gewordene Hälfte der

Decke. Dann vom 14. August 1511 bis Oktober 1512 seien die letzten zwei Sibyllen und zwei Propheten und die Vorfahren Christi, welche Gemälde gemeinsam den gleichen späten Stil aufweisen, ausgeführt worden.

Welche dieser Ansichten hat nun Recht? Es gilt eine erneute Prüfung der Quellen anzustellen. Folgendes sind die ausschlaggebenden:

1. Brief an den Vater. August 1510. Io mi sto qua all'usato e arò finita la mia pittura per tutta quest'altra settimana, cioè la parte che io cominciai; e com'io l'ò scoperta, credo che io arò danari.
2. Brief an den Vater. 5. Sept. 1510 (Mil. 30). Io verrei per le poste insino costà di questa settimana che viene, benchè mi sarebbe grandissimo danno: e questo è che io resto avere cinque cento ducati di patto fatto guadagniati e altrettanto me ne dovea dare el Papa per mettere mano nell' altra parte della opera. E lui s'è partito di qua e non m'à lasciato ordine nessuno, i'modo che mi trovo senza danari, nè so quello m'abbia a fare.
3. Brief an den Vater. 7. Sept. 1510 (Mil. 31). Avisovi come io resto avere qua dal Papa ducati cinquecento guadagniati, e altrettanto me ne dovea dare per fare el ponte e seguitare l'altra parte dell' opera mia.
4. Brief an Fattucci. Januar 1524 (Mil. 427). Er erzählt zuerst von dem ersten Entwurfe mit den zwölf Aposteln. Allora mi dette nuova comessione ch'io facessi ciò ch'io volevo, e che mi contenterebbe, e che io dipignessi insino alle storie di sotto. In questo tempo quasi finita la volta, el Papa ritornò a Bologna (17. August 1510): ond'io v'andai dua volte per danari che io aveva avere, e non feci niente, e perde' tutto questo tempo, finchè ritornò a Roma. Ritornato a Roma mi missi a far cartoni per detta opera, cioè per le teste e per le faccie attorno di detta cappella di Sisto e sperando aver danari e finire l'opera.
5. Anderer Entwurf dieses Briefes (Mil. 430). Volse (der Papst) che io dipigniessi la volta di Sisto: di che fumo d'accordo di tre mila ducati a tutte mie spese con poche figure semplicemente. Poi che io ebbi fatti certi disegni, mi parve che riuscissi cosa povera: onde lui mi rifece un'altra allogazione insino alle storie di sotto, e che io facessi nella volta quello che io volevo: che montava circa altrettanto e così fumo d'accordo.
6. Condivi. Papa Giulio — come quello che era di natura ve'mente e inpaciente d'aspettare, poi che fu fatta la metà,

cioè dalla porta fin a mezzo la volta, volse, ch'egli la scoprisse, anchor che fusse imperfetta et non havesse havuta l'ultima mano. L'openione et l'aspettatione, che s'haveva di Michelagnolo, trasse tutta Roma a veder questa cosa. Dove andò anche il papa prima che la polvere, che per disfar del palco era levata, si posasse.

Was zunächst mit voller Bestimmtheit aus Michelangelos eigenen Aussagen hervorgeht, ist dies: dass er selbst zwischen zwei „Theilen" der Arbeit unterschied und dass der erste Theil die Ausmalung der „Volta", d. h. der Decke, der zweite diejenige der „teste e faccie" war. Der erste Theil war Ende August 1510 fertig (finita la volta). Das „neue Gerüst", von dem er Anfang September spricht, ist für die Arbeit an den Lunetten und Kappen bestimmt. Seine zwei Besuche in Bologna haben den Zweck, die Mittel hierfür und für die Fortführung seiner Malerei zu erhalten. Er „verliert die Zeit" bis zur Rückkehr des Papstes (27. Juni 1511), d. h. er kommt nicht zur Arbeit in der Kapelle, sondern beschäftigt sich nur mit der Anfertigung der Kartons für die Lunetten und Kappen. Am 14. August wird Messe in der Sixtina gehalten, weil der Papst die „neuen, dort neuerdings enthüllten Fresken" sehen will.

In den Regesten meines ersten Bandes I, S. 353 hatte ich angenommen, dies seien schon Lunetten- und Kappenbilder. Ich hatte übersehen, dass Michelangelo sagt: „ich verlor alle die Zeit (seit Herbst 1510), bis der Papst nach Rom zurückkehrte". Die „neuen" Gemälde müssen Deckengemälde gewesen sein. Als der Papst am 17. August 1510 Rom verliess, war die volta „quasi finita"; er konnte damals also die Gemälde des Gerüstes wegen nicht sehen. Er sah sie nun im Sommer 1511, und zwar vermuthlich schon gleich nach seiner Heimkehr. Die Messe am 14. August war dann wahrscheinlich nur ein im Hinblick auf die Vollendung der Deckenmalerei bestimmter festlicher Akt.

Paris de Grassis drückt sich unbestimmt aus: ad eam (capellam) pontifex venit vel ut picturas novas ibidem noviter detectas videret, vel quia ex devotione ductus fuit."

Es kann demnach kein Zweifel darüber sein, dass das ganze Deckengewölbe Ende August 1510 vollendet war (finita la volta). Steinmanns gezwungene Hypothese ergab sich aus der irrthümlichen Annahme, die Besichtigung der Fresken am 14. August 1511 sei die von Condivi erwähnte Besichtigung gewesen. Condivi erzählt — sicher auf Michelangelos eigene Aussage hin —, der Papst habe die Enthüllung der Fresken verlangt, als erst deren eine Hälfte (von der Thür an bis zur Mitte) vollendet gewesen. Steinmann identifizirt diese „Hälfte" mit dem ersten „Theil" der Arbeit, von der Michelangelo spricht. Der 1510 vollendete „erste Theil" ist

ja aber nach des Meisters deutlicher Aussage „die vollendete Decke“ (volta). Demnach ist die von Condivi erwähnte Besichtigung der Gemälde durch den Papst nicht die am 14. August 1511, denn damals war schon seit fast einem Jahre die Decke fertig, sondern eine frühere, von der wir nur zufälliger Weise Nichts aus den spärlichen erhaltenen Akten erfahren. Diese Besichtigung wird Ende 1509 stattgefunden haben, wie auch Andere schon angenommen haben. An ihr zu zweifeln haben wir keine Berechtigung: es handelt sich um eine ganz bestimmte, auf Michelangelo zurückzuführende Angabe. In aller Eile musste Dieser, nachdem die halbe Decke vollendet war, das Gerüst abbrechen; der dadurch erregte Staub wirbelte noch, als der ungeduldige Julius bereits in die Kapelle eintrat (auch diese Thatsache würde, beiläufig gesagt, gar nicht stimmen zu dem Besuche des Papstes gelegentlich der Messe 1511).

Condivis Mittheilung wird nun aber in Sonderheit bestätigt durch die Stilkritik. Wölfflins, von Justi und Steinmann auch angenommene Behauptung: Michelangelo habe an der Thürseite (im Osten) die Decke zu malen begonnen, und zwar seien gleichzeitig die Historien und die angrenzenden Sklaven und Zwickelfiguren entstanden, ist unanfechtbar.

Demnach ergiebt sich, wie mir scheint, mit voller Sicherheit folgende Chronologie:

I. Herbst 1508 bis August 1510 entsteht der erste Theil der Malereien: die Deckengemälde. Und zwar in zwei Abschnitten. 1. Die erste Hälfte der Decke von Noahs Versöhnung bis zu Evas Erschaffung ist Ende 1509 vollendet und wird damals vom Papst, nach Abbrechen des Gerüstes, besichtigt. 2. Die zweite Hälfte der Decke: von der Erschaffung Evas bis zur Altarwand wird von Ende 1509 bis August 1510 ausgeführt.

II. Es tritt eine Pause in der Malerei infolge Geldmangels ein vom September 1510 bis August 1511. Der Meister beschäftigt sich nur mit den Kartons für die Lunetten und Gewölbekappen. Erst nachdem der Papst die fertige Decke, die „novae picturae“, i. e. die Gemälde der zweiten Hälfte der Decke, gesehen und am 14. August eine Messe hat halten lassen, beginnt die Thätigkeit in der Kapelle von Neuem.

III. Vom August 1511 bis Oktober 1512 entsteht der zweite Theil der Malereien: die Fresken in den Lunetten und Gewölbekappen. Am 31. Oktober wird die Kapelle dem Besuche geöffnet.

Von den späteren Schicksalen der Fresken, die nach Vasaris Aussage (Leben des Antonio da San Gallo) Hadrian VI. den Wunsch erweckten, die Kapelle niederzureissen, da sie eine „stufa d'ignudi" sei, erfahren wir Bestimmtes durch die von Pogatscher veröffentlichten Dokumente (Steinmann, S. 779 ff.). Zur Zeit der baulichen Restauration der Kapelle 1565—1569 wurden die Deckenmalereien nach dem Tode des Girolamo da Fano, der Danieles da Volterra Bekleidungsthätigkeit am Jüngsten Gericht fortgesetzt hatte, durch Domenico Carnevali restaurirt. Er hatte Risse auszufüllen und Zerstörtes, namentlich einen Theil des Opfer Noahs, zu ergänzen (Bottari in Vasariausgabe von 1760. St., S. 783, 6). 1625 wurden die Gemälde durch Simone Laghi vom Staub befreit und durch Brot gereinigt (St., S. 783, 7). Eine erneute Reinigung fand nach den Angaben Agostinos Tajas um 1712 statt (St., S. 783, 8). 1798 zerstörte eine Pulverexplosion den Jüngling links über der Delphica. 1903—1905 fand unter Leitung des Professor L. Seitz eine Festigung der durch Risse bedrohten Fresken statt. Sie wurde von Cecconi Principi und Giovanni Cingolani ausgeführt (St., S. 779 u. 784).

II

Zeichnungen für die Sixtinische Decke

So gross die Zahl der bereits im XVI. Jahrhundert nach den Fresken angefertigten Zeichnungen, so klein ist diejenige erhaltener Studien des Meisters. Sie sind, wie es scheint, zum grössten Theile von ihm selbst vernichtet worden. Immerhin sind wir in der Lage, uns auf Grund des Vorhandenen eine Vorstellung von der Art seines Vorgehens zu machen. Fünf Stadien sind zu unterscheiden. 1. Die Komposition oder die Einzelfigur wird mit Kreide oder Feder flüchtig skizzirt und in solchen Skizzen entwickelt. 2. Die einzelnen Motive werden mit Kreide oder Röthel in Zeichnungen nach dem Modell ausgearbeitet. 3. Die Phantasie gestaltet in Tracht und Charakteristik diese Modellstudien aus. 4. Auf Grund des so gewonnenen Materiales werden die Kartons ausgeführt. 5. Die von den Kartons auf die Wand übertragene Zeichnung wird in Farben ausgeführt. Von einzelnen Kartons, die sich eine Zeitlang erhalten hatten, erfahren wir: so von dem zur „Trunkenheit Noahs", den nach Vasari (VII, 271) Michelangelo dem Bindo Altoviti schenkte, und von vier Stücken mit Ignudi und Propheten, die Benvenuto Cellini nach Florenz brachte und die zu Vasaris Zeit im Besitz des Girolamo degli Albizzi waren (VII, 203). Vielleicht gehörten diese zu den Kartons, die Antonio Mini vom Meister erhielt und nach Frankreich brachte, denn im Leben Giovan Francesco Rusticis

erzählt Vasari (VI, 620), dass Dieser von Mini in Paris Kartons und Modelle erhielt, von denen dann Cellini einige erlangte und nach Florenz brachte. Andere Kartons wurden dem Mini gestohlen. Auf unsere Zeit gekommen ist keiner.

Was nun die Studien zu den Fresken anbetrifft, so sind nicht allein die von Michelangelos Hand selbst angefertigten, sondern auch alle Kopien nach verloren gegangenen Zeichnungen des Meisters in Berücksichtigung zu ziehen. Diese Kopien sind von den Zeichnungen, die von Künstlern nach den Wandgemälden ausgeführt wurden, zu unterscheiden. Von solchen Künstlern seien hier besonders namhaft gemacht: Daniele da Volterra, Giulio Clovio, Raffaello da Montelupo, Marcello Venusti, Battista Franco, Bernardino Cesari und Leonardo Cungi, der nach Vasari „die ganze Kapelle" zeichnete (V, 632).

1

Der erste Entwurf

I. London: British Museum. 1859—6—25—567. Thode 310. Ber. 1483. Abb. Jahrb. d. k. p. Kunsts. 1892. XIII, S. 179. St. S. 200. Symonds hatte diese flüchtige Skizze zu einer Deckendekoration als Entwurf für die Medicikapelle aufgefasst. Wölfflin erkannte in ihr eine Studie für die Sixtinische Decke, so wie diese ursprünglich mit den zwölf Aposteln an den Zwickeln gedacht war. Diese Ansicht hat wohl allgemeine Zustimmung, zuletzt auch seitens Steinmanns, gefunden. Freys Bedenken gegen die Ächtheit der Zeichnung sind keinesfalles gerechtfertigt. Auch ich stimme Wölfflin zu. Die auffallende Erscheinung, dass statt der spitzen Stichkappen Rundbogen angegeben sind, erklärt sich wohl aus dem Umstande, dass Michelangelo aus dem Gedächtniss entwarf und ihm dabei die Lunetten vorschwebten. Eine Rekonstruktion der gesamten Decke nach diesem Entwurf von E. la Roche bei Wölfflin S. 182 und St. 293.

II. Apostel? Dasselbe Studienblatt. Rückseite. Abb. St. S. 201. Eine (etwas verwischte) sitzende Figur eines Jünglings, der Körper en face; der rechte Arm, gesenkt und ein wenig gebogen, scheint Etwas an der Hüfte zu halten (ein Buch?); die linke Armhaltung undeutlich. St. (Nr. 1 des Verzeichnisses der Zeichnungen) sieht hier eine Studie für den Jüngling rechts über der Delphica. Die ruhige Haltung und Frontansicht ist aber grundverschieden und lässt nicht zu, überhaupt an einen Festonträger zu denken. Vermuthlich handelt es sich um einen Apostelentwurf.

III. Apostel? Zwei Federskizzen in den Uffizien 17379, 17380. Thode 227, 228. Frey Taf. 67. Zwei nackte sitzende Männer, deren jeder ein Buch hält, sind von Jacobsen und Ferri (Abb. Taf. XVI und St. S. 83, 65 u. 66) als Skizzen für Apostel gedeutet worden. Dies ist nicht undenkbar, aber auch nicht gewiss. Die beiden Gestalten, die als Evangelisten zu bezeichnen wären, sind offenbar als Pendants gedacht, und, da sie früher auf einem Blatt mit Sündfluthskizzen zusammen sich befanden, stellt sich die Frage ein, ob sie nicht auch für den zweiten Entwurf der Decke bestimmt waren. Dann könnte man an Lunettenfiguren denken, und zwar an Träger des liber generationis (Matthäus und Lukas) in der ersten Lunette. Dieser Meinung ist auch Steinmann.

Beiläufig erwähnen möchte ich, dass dereinst in der Galleria Estense eine wohl irrthümlich dem Michelangelo zugeschriebene Zeichnung des Evangelisten S. Marcus „sedente in un peduccio d'arco a penna e aquarello" sich befand. (Campori, Artisti Estensi 1855. S. 105.)

2

Der zweite, definitive Entwurf

1. *Das Ganze.*

Originalentwürfe, sei es für die gesamte Decke oder für einzelne zusammenhängende grössere Theile sind nicht erhalten. Zu erwähnen ist nur

IV. Flüchtiges Schema der Decke. London: British Museum 1887—5—2—118. Verso. Thode 337. Ber. 1485. Abb. St. S. 648, Abb. 46.

Reproduktionen. Von alten Zeichnungen, die Künstler nach der Decke angefertigt, nenne ich:

IVa. Oxford Nr. 36. Sorgfältig lavirte und weissgehöhte Federzeichnung nach der ganzen Decke, mit den beiden Lunetten unter Jonas. Abb. Fisher II, 5. Woodburn schrieb sie willkürlich dem Giulio Clovio zu. Robinson meint, sie könne von einem Kupferstecher der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts herstammen. Sie kommt aus den Sammlungen Richardson, Ottley und Lawrence.

IVb. Windsor. Lavirte Federzeichnung. Die ganze Decke mit den beiden Lunetten unter Jonas. St. Abb. S. 453.

IVc. Verschollene Zeichnung, einst im Besitz von Samuel Rogers. Die ganze Decke mit den beiden Lunetten. W. Y. Ottley

liess für sein Werk: „The florentine School“ einen Stich danach anfertigen. Robinson: the drawings of M. and Raffaello in Oxford, S. 327.

IVd. Venedig, Akademie. Federskizze. Parthie der Decke mit der Cumaea, der links angrenzenden Stichkappe, den Jünglingen darüber und Gottvater in Erschaffung Adams und in Erschaffung Evas. Phot. Br. 16. Naya 207.

IVe. Cambridge, Trinity College. Skizzenbuch um 1583. Fünfzehn Zeichnungen nach den Fresken. S. Ad. Michaelis: Jahrb. d. kais. deutschen arch. Inst. 1892. VII, 99.

Die ältesten Kupferstichreproduktionen der Propheten und Sibyllen, der Jünglinge und der Gruppen in den Stichkappen und Lunetten der Decke, darunter auch die beiden Lunetten der Altarwand, verfertigte Adam Ghisi (B. XV.).

2. *Die Historienbilder.*

Die Scheidung des Lichtes von der Finsterniss.

V. Gottvater. Skizzenbuch Oxford. Nr. 24. Rob. 3. Thode 410. Abb. Ottley S. 30. Fisher I, 8. Springer I, S. 159. Gottvater von vorne gesehen, von unten nach oben schwebend, von rechts her kommend. Kopf und Arme noch einmal daneben, und zwar hier die Arme einander mehr genähert. Erster grossartiger Entwurf für die Figur, der aufgegeben wurde, offenbar weil er nur für ein Hochbild, nicht für ein Breitbild sich eignete.

VI. Gottvater. Auf demselben Blatt. Gottvater fast genau wie im Fresko, nur der linke Arm ist gesenkt. Hierdurch wäre die Bildfläche mehr ausgefüllt worden. Michelangelo entschied sich aber zu Gunsten der bereits in V. konzipirten Armbewegung.

Die Erschaffung der Gestirne.

VII. Gottvater. Skizzenbuch Oxford. Nr. 24. Rob. 3 A. Thode 410. Abb. Fisher I, 9. Eine kleine Skizze einer schwebenden, nach links hinten sich umdrehenden Figur könnte ein Entwurf für den entschwebenden Gottvater sein. Doch bleibt dies zweifelhaft.

Eine Reproduktion des Fresko in Mailand, Ambrosiana. Phot. Br. 13.

Gottvater über den Wassern.

Hierfür sind keine Studien vorhanden.

Die Erschaffung Adams.

VIII. Gottvater. Florenz, Uffizien 18722. Thode 221. Ber. 1399 E. St. 32. Abb. Jacobsen und Ferri IX. Phot. Brogi 1402 D. Der Leib ohne Arme und Kopf. Das linke Bein, höher in der Stellung und nach der Tiefe verkürzt, wird noch nicht von dem rechten gekreuzt.

IX. Gottvater. Haarlem, Teyler Museum. Thode 255. Ber. 1465 Abb. v. Marcuard Taf. VI. St. S. 614 Abb. 12. Der rechte Arm. Stellung der Finger noch nicht endgültig fixirt. Daneben die Hand noch einmal, jetzt in der definitiven Haltung.

X. Gottvater. Dasselbe Blatt. Der linke Arm.

XI. Gottvater. Ebendaselbst. Thode 256. Ber. 1466. Abb. v. Marcuard Taf. VII. Das rechte Bein. Der Fuss daneben wiederholt, und zwar, indem die grosse Zehe dicht an die anderen gedrängt ist.

XII. Gottvater. Dasselbe Blatt. Das linke Bein, wie schon Haendcke richtig bemerkte.

XIII. Gottvater. Ebendaselbst. Thode 257. Ber. 1670. Abb. v. Marcuard Taf. IX. St. S. 633. Abb. 30. Rechte Hand.

XIV. Engel. Ebendaselbst. Thode 255. Ber. 1465. v. Marcuard Taf. VI. St. S. 614. Abb. 12. Figur unter dem linken Arm Gottvaters, sogenannte Eva.

XV. Engel. Dasselbe Blatt. Der Knabe über dem linken Arm.

XVI. Engel. Ebendaselbst. Thode 256. Ber. 1465 verso. v. Marcuard Taf. VIII. St. S. 616. Abb. 14. Die Figur unter der rechten Schulter Gottvaters. Das Knie daneben wiederholt.

XVII. Engel. Dasselbe Blatt. Die unter der eben genannten befindliche Figur. Es ist zu bemerken, dass für diese Genien Michelangelo Männer als Modelle benutzte.

XVIII. Engel. Dasselbe Blatt. Der Oberkörper (auch dieser nach starkem männlichen Modell) des die Beine stützenden Jünglings. Dies wurde bisher nicht erkannt, eben wegen der mächtigen Leibesformen, die Michelangelo dann abschwächte, ist aber ganz sicher. Haendcke wollte seltsamer Weise hier eine Studie für den einen Jüngling tragenden Mann in der Sündfluth sehen.

XIX. Adam. London, British Museum, Malcolm 61. Thode 348. Ber. 1522. Studie zum Kopf (der hier eine Tuchkappe hat) im Gegensinne. Diese wundervolle Zeichnung ist von R. S. Gower (M. A. Buonarroti. London 1903, p. 86, wo auch Reproduktion) und dann von Sidney Colvin auf den Adam bezogen worden, und ich stimme ihnen bei — dass die Hand daneben die rechte Hand des Adam sei, ist freilich nicht

zuzugeben. Steinmann weist die Beziehung zu Adam mit der merkwürdigen Behauptung ab, der Kopf sei weiblich. Der Kopf ist auch für den Sklaven rechts von Hesekiel benutzt worden.

XX. Adam. Rowfant (Crawley). Im Besitze von Mrs. Locker-Sampson. Thode 517. Ber. 1746 A. St. 33. Abb. Ottley 28. Symonds II, 240. St. S. 621, Abb. 19. Die ganze Figur, nur der Kopf nicht ausgeführt. Die rechte Hand mit geöffneten Fingern. Daneben diese Hand zweimal wiederholt, mit geschlossenen Fingern, so wie sie Michelangelo dann beibehielt.

XXI. Adam. London, British Museum. 1859—6—25—545. Thode 287. Ber. 1494 verso. St. 34. Abb. St. S. 599, Abb. 2. Kreideskizze, von Steinmann erkannt. Das Auge geschlossen.

XXII. Adam. London 1859—6—25—567. Thode 310. Ber. 1483. St. Abb. S. 201. Die linke Hand. Die Haltung ist zwar eine sehr ähnliche, doch ist die Beziehung auf Adam nicht absolut sicher. Die Armstudien auf demselben Blatte, die Steinmann als solche für den Adam betrachtet, sind vielmehr für einen der Jünglinge.

Einige, auf den Adam bezogene Studien kann ich nicht gelten lassen. So die Röthelzeichnung eines liegenden Mannes im British Museum (Pp. 1. Nr. 61. Payne Knight), die sicher nicht von Michelangelo ist und in der Stellung keinerlei Beziehung zum Adam zeigt. Das Gleiche ist von der 1885 bei Artaria in Wien versteigerten Federzeichnung eines liegenden Mannes zu sagen, die Steinmann (unter Nr. 35) als zweifelhaft anführt und auf S. 641 abbildet. Auch die Röthelzeichnung (St. 36) in der Akademie zu Venedig ist nicht von Michelangelo. Ein Schüler hat hier den linken Arm Adams kopirt. Unter den alten Kopien nach dem Fresko hebe ich das Blatt Nr. 752 in Paris und eine Kreidezeichnung im Palazzo Bianco zu Genua (Nr. 8190) hervor. Endlich ist die eine Zeichnung des Rubens nach der Gruppe Gottvaters zu erwähnen, die in Rudolf Weigels Besitz war (Handzeichnungen berühmter Meister Taf. XXXII) und die in einem Stiche, im Besitz des verst. Geheimen Hofraths Ruland zu Weimar, reproduzirt ist (Abb. St. S. 330).

Die Erschaffung Evas.

Originalstudien hierfür sind bis jetzt nicht nachgewiesen worden. Ich habe nur eine einzige anzuführen:

XXIII. Eva. Auf der unter XXVII. besprochenen Zeichnung im Louvre Nr. 844 ist eine Studie zu dem rechten Bein Evas.

Der schlafende Adam in Oxford (Nr. 34, Abb. Fisher 17) ist eine Kopie.

Auf eine merkwürdige Verwerthung der Gestalt Gottvaters in einer Michelangelo selbst zugeschriebenen Zeichnung in Oxford (Nr. 31. Abb. Lawrence Gallerie 25. Fisher I, 21. Br. 74) hat Berenson, der sie Passarotti giebt, hingewiesen. Hier erscheint, begleitet von einem Knaben, eine alte Bettlerin in der Pose und Draperie Gottvaters, einen Stock in der Hand, der an den des Boas in den Lunetten erinnert. (Ber. 1705.) Das Original des Oxforder Blattes befindet sich in Lille. (Nr. 98. Thode 277. Phot. Br. 36.)

Der Sündenfall und die Vertreibung.

XXIV. Der Adam im Sündenfall. London, British Museum. 1859—6—25—563. Ber. 1478. Kopie auf Blatt in München, Kupferstichkabinet. Thode 388. Phot. Bruckmann 177. Röthel. Der Oberkörper Adams ohne Kopf und Arme. Bisher nicht berücksichtigt.

XXV. Der Adam in der Vertreibung. Casa Buonarroti X, 45. Thode 41. St. 28. Abb. St. S. 639. Abb. 37. Flüchtige Studie. Die Gestalt ohne Kopf und Unterbeine. Von Steinmann, wie auch die folgende, zuerst identifizirt.

XXVI. Der Adam in der Vertreibung. Casa Buonarroti XII, 64. Thode 56. St. 29. Abb. St. S. 640. Abb. 38. Phot. Alinari 1018. Brust und linker Arm zweimal, Brust und beide Arme, rechte Hand.

XXVII. Adam in der Vertreibung. Paris, Louvre Nr. 844. Thode 505. Interessanter früher Entwurf: Adam nicht schreitend, sondern im Gehen innehaltend und, wie es scheint, den rechten Arm hochhaltend (Kopf und Arme fehlen). Daneben das rechte Bein der Eva für die Figur in der Erschaffung Evas. Bisher gar nicht beachtetes Blatt, auf dem sich ausserdem eine Studie zu einem Sklaven und zum Juliusdenkmal befindet. (S. oben S. 145.)

Nicht als Studie für das Fresko (Unterkörper der Eva im Sündenfall) vermag ich die von Steinmann (Nr. 27. Abb. S. 638, 36. Album Michelangiolesco) angeführte in der Casa Buonarroti 10, 44 (Thode 40) zu betrachten. Die Zeichnung halte ich nicht für Michelangelos Werk, und ausserdem ist die Stellung der Figur von derjenigen Evas verschieden. Die Bonnat'sche Röthelzeichnung im Museum von Bayonne (Thode 1, Phot. Br. Exp. 63) hat Nichts mit dem Fresko zu thun. Kopien nach dem Sündenfall findet man in Paris (Nr. 794 und 800) und in der Ambrosiana (Phot. Br. 7). Von einer alten gemalten Kopie des Freskos in zwei grossen Leinwandbildern von der Hand Aristoteles da San Gallo berichtet Vasari in Dessen Leben.

Das Opfer Noahs.

Zu diesem Fresko sind mir nur zwei flüchtige Studien bekannt geworden.

XXVIII. Der Kopf Noahs. Paris, Louvre Nr. 1974. Thode 498. Ber. 1590. Abb. St. S. 632, Abb. 29. Bisher noch nicht bemerkt.

Frei benutzt wurde die Darstellung in der einen Bronzeimitation unter Raphaels Disputà.

XXIX. Der Feueranblasende. Paris, Louvre Nr. 748. Bisher nicht beachtet.

Die Sündfluth.

XXX. Verschiedene Studien. Florenz, Uffizien 144, 617. Thode 211. Ber. 1639. Phot. Brogi 1512. Br. 197. Alte Kopie einer verschollenen Zeichnung Michelangelos. Rechts der Kopf des Mannes, der links neben der einen Tisch tragenden Frau im Fresko erscheint. Dieser Kopf ist wiederholt auf einer Zeichnung in der Casa Buonarroti (VI, 28. Ber. 1661). In der Mitte: die Gruppe von fünf Figuren, die sich auf den Felsen (rechts im Fresko) geflüchtet haben. Die Gruppirung ist noch eine andere: nur die gelagerte Figur stimmt im Wesentlichen mit dem Gemälde überein, links und rechts ist je ein Jüngling damit beschäftigt, ein grosses Tuch über die Gruppe auszuspannen. Weiter links sieht man einen nach rechts hinten schreitenden Mann, der eine Frau trägt. Er war ursprünglich also wohl an Stelle des Mannes, der den Jüngling trägt (im Fresko), gedacht. Später wurde das Motiv, aber freilich die Gruppe jetzt von vorn gesehen, in den Vordergrund des Wandbildes gebracht. — Die Zeichnung verdient also, obgleich Kopie, eine Beachtung, die sie bis jetzt nicht gefunden.

XXXI. Zwei Gruppen. Florenz, Uffizien 17381. Thode 229. St. 26. Abb. Jacobsen und Ferri, Taf. XVI. St. S. 589, 1. Flüchtige Federskizze, von Jacobsen und Ferri richtig bestimmt. Zwei Entwürfe für die im Kahn Kämpfenden; nur zwei Figuren haben schon ungefähr die Stellung, wie die auf dem Fresko.

XXXII. Die auf den Baum kletternde Figur links. Florenz, Uffizien 18735. Thode 224. Jacobsen und Ferri, Taf. XIX. Diese flüchtige Kreideskizze ist von Jacobsen und Ferri auf die Maria in frühen Studien zum Jüngsten Gericht irrthümlich bezogen worden.

Aufmerksam möchte ich auf die nahe Verwandtschaft machen, die der Kopftypus des Jünglings, welchen der Sitzende auf der

Insel rechts besitzt, mit dem unteren Kopfe rechts auf der Oxforder Zeichnung mit Köpfen (32. Thode 419) zeigt. Alle anderen Zeichnungen aber, die als Studien geltend gemacht worden sind, muss ich zurückweisen. Den Torso auf dem Haarlemer Blatte, den v. Marcuard auf den Mann bezog, der den Jüngling trägt, wies ich oben als für einen der Engel in der Erschaffung Adams nach. Das rechte Bein auf der Oxforder Zeichnung Nr. 8 (Thode 392), das Berenson mit demjenigen des Mannes, der den Jüngling trägt, identifizirt, ist wohl ähnlich, kann aber ebensogut für eine andere Figur gemacht sein, und der Torso auf demselben Blatte, von Berenson als Studie für die sich am Baum haltende Figur betrachtet, stimmt nicht in der Bewegung mit dieser überein. Es ist eine Studie für den Jüngling rechts von Jesajas. Die Jünglingsgestalt, gleichfalls von Berenson herangezogen, auf einer Zeichnung in Florenz 147, 233 F (Thode 215), ist von mir früher auf die hl. Familie Doni bezogen worden. — Steinmanns Vermuthung, dass die Röthelzeichnung zweier Männer, die einen dritten tragen, im Louvre Nr. 122 (Thode 473. Ber. 1584. St. 44), eine dann in das Gemälde nicht aufgenommene, aber für dasselbe bestimmte Gruppe zeigten, hat viel für sich. (Abb. Chennevières: Les dessins du Louvre 15. St. 646, 44. Phot. Br. 48. Gir. 95.) Bemerken möchte ich, dass Michelangelo für die am Rand der Arche emporkletternde Gestalt die Figur ganz links aus dem früheren Entwurfe für die Schlacht bei Cascina (Uffizien 140, 613. Thode 201) entnommen hat. (S. oben S. 108.)

Die Trunkenheit Noahs.

Den Karton zum Gemälde schenkte Michelangelo nach Vasaris Aussage dem Bindo Altaviti.

XXXIII. Der grabende Noah. Paris, Louvre 123 verso. Thode 474. Ber. 1585. St. 25. Abb. St. S. 637. Phot. Gir. 1395. Von Berenson richtig bemerkt. Der Unterkörper hier en face gegeben, im Gemälde dann ausschreitend nach der Seite.

XXXIV. Der eine Sohn Noahs (der mittlere). Auf demselben Blatt. Oberkörper und Kopf. Die Figur ist hier ganz vom Rücken gesehen.

XXXV. Derselbe Sohn Noahs. München, Kupferstichkabinet. Thode 381. Feder. Phot. Bruckmann 177. Anatomie des linken Armes und Schulter. Steinmann bezieht diese Studie fälschlich auf die Sibyllenzeichnung (Venedig, Louvre, Oxford). Kopie einer Zeichnung im British Museum. Beide Zeichnungen scheinen auf ein verlorenes Original Michelangelos zurückzugehen.

Eine niederländische Kopie, Gemälde, im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

Die beiden Söhne Noahs sind (im Gegensinne) in einem Stich von Marcantonio Raimondi reproduzirt. (B. XIV, p. 345 n. 464. Abb. St. S. 301, 138.)

Judith.

XXXVI. Früher Entwurf zu dem Bilde. Flüchtige Kreideskizze. Haarlem, Teyler Museum. Thode 253. Ber. 1463. St. 16. Abb. v. Marcuard, Taf. III. St. S. 628, 25. In der Deutung stimme ich mit Steinmann, Berenson und von Beckerath (Kunstchronik 1901, XII, 422) überein. Der Raum mit dem Leichnam bildet hier die Mitte, die Gruppe der beiden Frauen links bereitet schon die spätere Fassung vor, nur ist Judith von vorne gesehen. Rechts von der Stube zwei lauschende Gestalten. Beachtenswerth nun scheint mir, dass Michelangelo, als er diesen Entwurf machte, nicht an die Form des Eckkappengewölbes gedacht haben kann, denn die Komposition fügt sich in dieses durchaus nicht ein. Man frägt sich: hatte er anfangs ein Deckenfeld für Judith in's Auge gefasst? Um eine viel seltsamere Frage aber handelt es sich bei

XXXVII. Kleiner Entwurf der Szene auf dem Blatt: Florenz, Uffizien 18722. Jacobsen und Ferri (Taf. IX) sehen in der halben Archivolte, in welche eine figürliche Komposition gebracht ist, einen ersten Entwurf für die Lunettenausschmückung. Man kann die Skizze auch schwer anders deuten. Dann wäre freilich nicht der Plan gewesen, die ganze Lunettenfläche auszumalen, sondern den Fensterbogen nur mit einem breiten, ornamentartig wirkenden Streifen zu umrahmen. In diesem Streifen nun sieht man eine Treppe den Bogen hinansteigen. Auf ihr steigt links eine nach der Mitte sich umsehende und den rechten Arm ausstreckende Gestalt hinab. Sie schaut auf eine Figur zurück, die in der Mitte auf dem Treppenpodest liegt. Diese ist, wie es scheint, ohne Kopf, und so kann ich den Vorgang nicht anders auffassen, als: es ist Judith, welche nach der Enthauptung die Treppe hinabsteigt. Wie aber? Dann wäre die Judithszene zuerst für eine Lunette geplant gewesen? Die Studie bleibt noch räthselhaft.

XXXVIIa. Holofernes. Sollte der liegende Mann auf einer Zeichnung der Wiener Albertina (138. Thode 523. Phot. Br. 29. Abb. Symonds I, 272), die ich trotz Morelli, Wickhoff und Berenson für ächt halte, eine erste Modellstudie für den Holofernes in einer früheren Fassung der Komposition

sein? Er liegt, das linke Bein auf den Boden gestemmt, das rechte gekrümmt, auf einer Erhöhung ausgestreckt, mit herabhängendem Arm und gesenktem Kopf auf einer Bank. Oder ist es eine Studie für einen Christus?

Von Kopien nenne ich die zwei Zeichnungen nach den beiden Frauen im Louvre, Nr. 774 und 831. — Einen bereits von Vasari erwähnten Stich verfertigte Enea Vico 1546 (B. XV, 282. Abb. Steinmann S. 292, 134), nach diesem Georg Penz (B. 25). Eine Kamee, in welcher die Judithgruppe von Piermaria da Pescia kopirt wurde, befindet sich im Louvre. Sie ward früher für die antike Vorlage Michelangelos und für Dessen Siegel gehalten. (Mariette: Traité des pierres gravées, Paris 1750, S. 47. E. Rossmann: Remarques sur le cachet de M. La Haye 1752. Springer, II. Aufl., I, S. 181.)

David und Goliath.

Studien für dieses Fresko sind bisher nicht nachgewiesen. Benutzt wurde die Komposition in einem Stiche Marcantons und in einem Gemälde Danieles da Volterra.

Hamans Bestrafung.

XXXVIII. Haman. London, Brit. Mus. 1859—6—25—555. Thode 297. St. 18. Abb. St. S. 630, 27. Phot. Br. 23. Federskizzen. Zwei Entwürfe für den am Baum hängenden Haman. Die Stellung noch gänzlich verschieden von der im Fresko. Schon von Fagan auf Haman bezogen.

XXXIX. Haman. London, Brit. Mus. 1859—5—14—820. Thode 316. Phot. Br. 6. Röthel. Der linke Fuss Hamans. Studie nach der Natur.

XL. Haman. Paris, Louvre Nr. 1974. Thode 498. Ber. 1590. St. 19. Abb. St. S. 623, 29. Phot. Gir. 1398. Federskizze zur ganzen Figur. Im Gegensinne. Im Allgemeinen der Figur im Fresko schon nahe verwandt. Das eine Bein stärker gekrümmt, als auf dem Fresko, knieend; der nach vorne gestreckte Arm etwas tiefer gehalten und mit gesenkter Hand, der andere Arm über den Kopf erhoben und gebogen. Der rechte Arm ist aus der einen Skizze auf XXXVIII beibehalten.

XLI. Haman. London, Brit. Mus. Malcolm 60. Thode 347. Ber. 1690. St. 21. Abb. St. S. 634, 31. Phot. Br. (Beauxarts) 68. Die ganze Figur, wie auf dem Fresko, ausgenommen Kopf und Arm, die nur angedeutet sind. Die linke Armhaltung ist noch nicht ganz sicher gefunden: der Arm ist noch höher erhoben, als auf dem Fresko. Offenbar diente

die folgende Studie XLII als Ergänzung und vollendete Kopf und Arme. Daneben wiederholt ist der rechte Fuss, das linke Bein und nochmals (auf die Muskulatur hin) der linke Oberschenkel. Verso: der Oberkörper wiederholt. Morelli, Loeser und Berenson halten die Studie nicht für ächt. Um sich von der Ächtheit zu überzeugen, vergleiche man nur die Kopie der Malcolm'schen Zeichnung, die sich in Windsor befindet (Br. 120).

XLII. Haman. Haarlem, Teyler Museum. Thode 257. Ber. 1670. St. 20. Abb. Marcuard, Taf. IX. Röthel. Oberkörper und Kopf. Rechter Arm, linke Hand, linkes Ohr. Auch diese von Berenson in die Schule des Meisters versetzte Zeichnung halte ich für ächt. Jedenfalls ist sie nicht nach dem Fresko gemacht: das beweist die rechte Hand, deren Zeigefinger (auf dem Fresko durch den Stamm verdeckt) hier sichtbar ist und der Umstand, dass in der Zeichnung des Oberkörpers und Kopfes zu Gunsten der Sichtbarwerdung des Kopfes die linke Hand noch nicht ausgeführt ist.

XLIII. Der lesende Kämmerer. Florenz, Casa Buonarroti II, 12. Thode 20. Ber. 1657. St. 17. Abb. St. S. 629, 26. Röthel. Die halbe Figur des Lesenden. Die rechte Hand wiederholt. Zuerst von Berenson erkannt, der die Zeichnung aber Michelangelo abspricht. Ich halte sie, wie auch Steinmann thut, unbedingt für ächt. Letzterer sieht in der Hand irriger Weise die des Ahasver.

XLIV. Der rechte Arm des durch die Thüre schauenden Dieners. Auf demselben Blatte. Von Steinmann irrig als Arm des Ahasver bezeichnet.

Kopien mit dem Haman in Windsor (Br. 120, s. oben) und in der Ambrosiana (Br. 6).

Die Gestalt Hamans an einem Baumstumpf in einer Landschaft ist reproduzirt in einem Stiche von Melchior Lorch 1550 (B. 8). Ein anderer Stich vom Jahre 1555 wurde durch Ant. Lafreri in Rom veröffentlicht.

Die eherne Schlange.

XLV. Medaillon mit Darstellung der Szene in wenigen Figuren. Florenz, Uffizien 18721. Thode 230. St. 24. Abb. Jacobsen und Ferri, XVII. Phot. Brogi 1429. St. S. 636, 34. Röthel. Rechts eine Figur in erhöhter Stellung und einige erschrocken Weichende. In der Mitte ein auf den Rücken Gestürzter. Links zwei weichende Gestalten, deren eine erschreckt nach hinten zurückgebeugt ist. Andere im Hintergrund angedeutet. Jacobsen und Ferri meinen, das Tondo

sei für das Juliusgrabmal bestimmt gewesen. Ich halte mit Steinmann dafür, dass es zeigt: Miehelangelo habe die Darstellung ursprünglieh für eines der Medaillons an der Deeke bestimmt. Zwei Figuren: die zu Boden gefallene und die naeh hinten gebeugte sind naeh Jaeobsen und Ferri auf einer Kopiezeiehnung Lod. Buonarrotis in den Uffizien Nr. 18619 wiederzufinden.

XLVI. Zwei figurenreiche Gruppen. Oxford Nr. 29. Thode 417. Ber. 1564. St. 22. Abb. Ber. LXXXV. St. S. 635, 32. Br. 72. Röthel. Robinson zuerst erkannte hier Studien für unser Fresko. Jede Gruppe zeigt ein dichtgedrängtes Gewimmel von Gestalten. Die obere: sieh schützende, fliehende, zu Boden fallende. Die untere: von geiehem Gefühl beseelte, aufwärts (offenbar zum rettenden ehernen Bilde) Sehauende, unter denen eine Gruppe von zwei Männern, die einen dritten über ihre Sehultern erheben, den Mittelpunkt einnimmt. Es handelt sieh hier um einen Entwurf zu einer so umfängliehen Komposition, dass die Annahme, Michelangelo habe sie für das Eekkappengewölbe geplant, ganz ausgesehlossen ist. Nur ein grosses Feld an der Deeke hätte alle diese Figuren aufnehmen können, aber es seheint aueh wenig wahrseheinlieh, dass der Meister an ein solehes gedaeht, da die Figuren von unten gesehen viel zu klein und die ganze Darstellung undeutlieh gewirkt haben würde. Ieh kann mir das Phänomen nieht anders erklären, als dass Miehelangelo, von den reichen Mögliehkeiten des Stoffes gefesselt, die Sixtinisehe Deeke ganz vergessen und seiner Phantasie weiten Spielraum in einer freien Ausgestaltung des Vorwurfes gewährt habe. — Eine Kopie nach einer grösseren Anzahl der Figuren in der oberen Gruppe verfertigte, wie Ferri bemerkt, Gabbiani in einer Zeiehnung der Uffizien (17371. Abb. St. S. 636, 33). Eine andere Kopie, welehe die Hauptgruppe oben (9 Figuren) und jene unten (10 Figuren), gesondert, die eine über der anderen angebraeht, wiedergiebt, mit der Feder gezeiehnet, fand ieh in der Düsseldorfer Akademie. Sie zeigt nur einige wenige Veränderungen. Auch eine von Robinson erwähnte Kopie nach den Hauptfiguren und einigen anderen sie umgebenden der unteren Gruppe wird in den Uffizien aufbewahrt, dem Aristotele da San Gallo zugesehrieben (Br. 179). Sie geht vermuthlich nieht auf die Oxforder Zeichnung, sondern einen anderen Entwurf Miehelangelos zurüek. — Die sogenannte Akrobatengruppe, die sich auf zwei Zeiehnungen (im British Museum 1859—6—25—564. Thode 307. Ber. 1479 und im Louvre 718. Thode 487. Ber. 1598. Br. 62) befindet: zwei Männer, die

einen Dritten in der Luft schwebend halten, ist von Berenson mit den verwandten Figuren auf dem Oxforder Blatte in Beziehung gesetzt worden. Es handelt sich aber doch wohl nicht um eine Studie für die eherne Schlange, denn der getragene „Akrobat“ wendet sich in triumphirender oder befehlender Stellung dem Beschauer zu. Immerhin ist die Beziehung zu einer Gruppe in dem Oxforder Blatte beachtenswerth.

XLVII. Gruppe von sieben erschreckt nach rechts oben schauenden Gestalten. Florenz, Casa Buonarroti VII, 37. Thode 36. Ber. 1408. Mit Berenson und Steinmann (S. 596, Anm. 3) erkenne ich hier einen Entwurf zu der grossen Komposition. Ich lese von der Schrift, die auf dem Blatte sich befindet, folgendes: a esere homeni guaritti foro la massa, was die Deutung des Blattes bestätigt.

Hinzuzufügen habe ich zwei bisher noch gar nicht beachtete Röthelzeichnungen in der Düsseldorfer Akademie.

XLVIII. Gruppe von sieben Gestalten. Thode 9. Ein Mann sucht einen von einer Schlange umwundenen knieenden Jüngling zu befreien, indem er ihn nach rechts zieht. Links wehrt sich ein dritter in verzweifelter Stellung. Der vierte dahinter erhebt einen Gegenstand gegen die ihn anzischende Schlange. Der fünfte links flieht nach hinten. In der Mitte hinten ein Schreiender mit erhobenen Armen, rechts ein nach vorne Eilender schreiend.

XLIX. Gruppe von fünf Gestalten. Thode 10. Einem am Boden Knieenden, von einer Schlange Umwundenen kommen drei Männer zu Hülfe. Der eine rechts sucht ihn wegzuziehen, der zweite hinter Diesem holt zum Schlage aus. Der dritte links scheint, sich vorbeugend, nach der Schlange zu greifen. Ein vierter, in diesem Augenblick von der Schlange am Bein umschlossen, fährt zurück.

Alle diese Studien sind von Michelangelo bei Seite gelegt worden, als er die Komposition für die Eckkappe in Angriff nahm, die ganz veränderte Anordnung und Motive zeigt. Entwürfe für diese sind nicht erhalten.

Zeichnungen nach dem Fresko befinden sich in Paris (769, 798, 822), Wien, Albertina (100) und in der Ambrosiana (Phot. Br. 10). Eine dem Raphael zuzuschreibende Kopie fand Passavant in Holkham Hall (Raphael II, 590).

3. *Die Propheten und Sibyllen.*

Vier Stücke von Kartons: Nackte und Propheten waren nach Vasari unter den an Mini geschenkten Sachen. Cellini brachte sie aus Frankreich zurück und sie kamen in den Besitz des Girolamo degli Albizzi.

L. Jonas. Oxford, Skizzenbuch 24. Thode 410. Rob. 3 A. Abb. Fisher I, 9. Zwei kleine Skizzen. Die eine zeigt den Unterkörper einer zurückgelehnten Figur in ganz ähnlicher Haltung wie das Fresko. Der Oberkörper ist undeutlich. Die andere hat in der Haltung des Oberkörpers Ähnlichkeit, nur dass die Hände ein Buch halten. Die Stellung der Beine aber ist verschieden: das rechte nach unten ausgestreckt, das linke auf hohes Postament gestellt. Es bleibt also fraglich, immerhin aber möglich, dass Skizzen für den Jonas vorliegen da auf demselben Blatt eine Studie für den schwebenden Gottvater, direkt über dem Jonas, enthalten ist, und das Skizzenbuch entstand, als Michelangelo seine Arbeit an der Decke mit eben jenen Gemälden abschloss.

LI. Jonas. London, British Museum. Pp. 2. Nr. 13. Payne Knight. Thode 342. Ber. 1682. St. 38. Abb. Phot. Br. 11. Kreide. Die Stellung ist hier eine andere als auf dem Fresko. In Verkürzung gesehen, den Oberkörper nach links gewandt, der Kopf nach links schauend, das rechte Bein hochgelegt und zurückgezogen, die rechte Hand ein Stück Gewand haltend im Schooss, der linke Arm gesenkt. Die herrliche jugendliche Gestalt wirkt wie ein auf Wolken ruhender Gott. Morelli hielt die Zeichnung für ächt, Berenson verweist sie in die Schule Michelangelos, Steinmann nimmt sie seltsamer Weise für eine Kopie nach dem Jonas — man könnte dann doch nur von einer freien Variation sprechen. Ich halte sie für eine ächte, höchst interessante Vorstudie.

Eine andere kleine Röthelskizze in Oxford (Nr. 12. Thode 396. Ber. 1554. Abb. Fisher I, 30. St. S. 601, 3. Br. 67), welche, einen nackten sitzenden Mann darstellend, von Steinmann für eine Studie zum Jonas gehalten wird, hat nach meinem Dafürhalten gar Nichts mit dem Fresko zu thun. Von einer angeblich ächten Studie, die sich in Robinsons Sammlung befand und, seit sie 1902 bei Christie versteigert wurde, verschollen ist, spricht Steinmann S. 599, Anm. 3.

Von Zeichnungen nach dem Fresko erwähne ich die in Oxford (Nr. 35. Abb. Fisher I, 19), in Paris (Nr. 768) und in den Uffizien (Album Michelangiolesco 8). Auf ein Blatt mit eigenthümlichen Variationen der Figur des Jonas in Stockholm, in dem Spahn irriger Weise eine Kopie von Michelangelo'schen Entwürfen sieht, wies Steinmann hin (St. Abb. S. 379 u. 380, 175 u. 176), der auch einen alten Stich, im Besitz des verst. Geheimraths Ruland in Weimar, veröffentlichte (S. 376, 174).

Studien zu den anderen Propheten sind nicht nachzuweisen. Von Nachzeichnungen erwähne ich den Joel im Louvre (742), den

Ezechiel ebendaselbst (747) und den Jesajas im Besitze des Grossherzogs zu Weimar (Phot. Br. 109). Von einer Röthelzeichnung eines sitzenden Propheten von Michelangelo in einem Buche des Antonio Gallez in Rom spricht Rudolf Coraduz in einem Briefe vom 7. März 1595 (Jahrb. d. kunsth. Samml. des Kaiserhauses 1894, XV, S. CXXXII). Zwei andere solche Zeichnungen waren einst in der Galleria Estense (sitzender Prophet „di lapis rosso sfumato") und im Museo di Novellara (stimato dobble 15) nach Campori: Artisti Estensi S. 105.

Der Jeremias wurde von N. Beatrizet (II. ét. Ant. Lafreri 1547) gestochen (B. 10).

LII. Die Erithraea. London, British Museum, 1887—5—2—118. Verso. Thode 337. Ber. 1485. St. 42. Abb. St. S. 648, 46. Kohle. Steinmann erkannte die Beziehung dieser flüchtigen Skizze zum Fresko. Es ist ein erster Entwurf. Die Stellung der Beine ist schon wie im Gemälde, doch ist der linke Arm, wohl ein Buch haltend, quer über den Leib gelegt. Darunter Entwurf für die linke Hand, ähnlich, aber noch nicht ganz so, wie im Fresko.

LIII. Die Erithraea. Auf der Vorderseite von Nr. LII. Abb. Lawrence Gallery 21. St. S. 647, 45. Lavirte Federzeichnung. Studie für das Gewand über den Knieen. Nackter Oberkörper und Kopf nur flüchtig angegeben. Berenson stellt die Beziehung zur Sibylle fest, nannte das Ganze aber doch einen Entwurf zu einem Propheten.

Eine Nachzeichnung nach der Erithraea befindet sich im Louvre Nr. 753. Eine angebliche Studie befand sich in der Sammlung Vaughan (Burlington fine arts club, catalogue 1870, Nr. 84).

LIV. Die Libica. Oxford 23. Thode 407. Ber. 1562. St. 44. Abb. Fisher II, 16. Ber. CXXXIV. St. S. 650, 48. Br. Die linke Hand der Sibylle.

LV. Der Knabe mit der Rolle neben der Libica. Auf demselben Blatte wie LIV. Oberkörper und Kopf.

LVI. Die Libica. Madrid: Don Aureliano de Bernete. Abb. Frey 4 und 5. Kopie der Vorderseite in Florenz, Uffizien 2318 (St. S. 652, 50), dem Heemskerk zuertheilt. St. 46. Abb. in der Jubiläumsausgabe der Grimm'schen Biographie. Thode 378. Röthel. Vorderseite: Oberkörper nach dem nackten Modell, daneben die Anatomie des Oberkörpers. Der Kopf noch weniger gesenkt als im Fresko. Ausserdem der rechte Fuss, zweimal die grosse Zehe dieses Fusses, die linke Hand. Rückseite: der nackte Unterkörper, Studie zum rechten Bein in etwas anderer Haltung. Kleine Skizze einer zusammengehockt sitzenden Figur.

In der Gallery Lawrence (S. 29 n. 95) wird eine Kreidezeichnung der Libica erwähnt. Kopien befinden sich in Paris 806, Uffizien (hier trägt sie den der Libica eigenthümlichen Kranz, Br. 193) und Weimar (Br. 607).

LVII. Die Cumaea. Florenz, Casa Buonarroti I, 3. Thode 13. Der alte Frauenkopf mit umgeschlungenem Tuch erinnert an die Cumaea. Aber es frägt sich freilich, ob die Skizze von Michelangelo herrührt.

LVIII. Die Cumaea. Aufbewahrungsort unbekannt. St. 43. Ich halte die Zeichnung für eine Kopie einer Michelangelo'schen. Der Kopf der Sibylle mit einer Kappe. Röthel. Abbildung in der Jubiläumsausgabe des Grimm'schen Michelangelo und danach bei St. S. 649, 47. Ein Stich nach der Zeichnung von „Adam l'aîné, sculpteur du roi 1758" nach St. in der Albertina (Nagler I, S. 14).

Studien zu der Delphica und Persica sind nicht nachzuweisen. Zwei Kopien der Delphica finden sich im Louvre (740 und 820), zwei andere in Wien, Albertina (135. Phot. Jägermeyer 168 und 691, letztere von Batt. Naldini) und im grossherzoglichen Besitz zu Weimar (Br. 108). Eine Kopie der Delphica, kleines Gemälde, welches die Sibylle als Urania mit der Weltkugel, Spiegel und Schlange zeigt, befindet sich in der Strassburger Gallerie Nr. 268. Eine Nachzeichnung des Kopfes der Persica im Louvre 793.

LIX. Studie für eine Sibylle. London, British Museum 1887—5—2—115. Thode 334. Ber. 1486. St. 39. Abb. Ottley 27. Reproductions of drawings in the British Mus. 1888, XII. St. S. 644, 42. Feder. Gemeinhin als Studie für Jesajas bezeichnet. Es ist aber, wie Steinmann bemerkt hat, eine weibliche Figur. Sie sitzt halb nach rechts gewandt und im Profil nach rechts schauend, den rechten Arm aufgestützt auf Erhöhung links, auf der auch die linke Hand ruht. Links vor dem Pult unten sitzt ein an ihr Gewand sich haltender Putto. Die grossartige Figur ist aus der Ruhe durch eine Stimme aufgeschreckt und lauscht dieser. Das Motiv des aufgestützten rechten Armes mit der sprechend bewegten Hand, ist, wie Steinmann richtig sagt, von Michelangelo, als er die Ausführung der Sibylle aufgab, für den Jesajas benützt worden.

LX. Studie für eine Sibylle. Oxford 30. Thode 418. Ber. 1704. St. 45. Abb. Lawrence Gall. 20. Fisher I, 21. Colvin: Selected drawings III, 9. St. S. 651, 49. Br. 73. Sie sitzt nach rechts gewandt, das linke Bein auf eine Erhöhung aufgestellt, den rechten Arm auf dem linken Knie, und schaut

mit erschrecktem Blick, den Kopf nach vorne wendend, nach links. Wickhoff, Berenson und Steinmann stimmen darin überein, dass die Zeichnung von Passarotti sei. Wickhoff nennt sie eine von Diesem beabsichtigte Fälschung, Berenson und Steinmann finden in ihr die Delphica benützt. Das Einzige freilich, was an diese erinnert, ist der Blick. Da es nicht ausgeschlossen ist, dass hier doch eine Nachzeichnung einer Michelangelo'schen Studie vorliegt, erwähne ich das Blatt hier und nicht unter den Kopien.

LXI. Studie zu einer Sibylle. Paris, Louvre 122. Verso. Thode 473. Ber. 1584. St. 40. Abb. St. S. 645, 43. Giraudon 1390. Röthel. Eine nach halb rechts gewandte Frau, die den Kopf halb nach links wendet und mit den Händen rechts ein Buch auf einem Pult hält. Zwischen ihren Beinen ein sitzender Knabe, der Oberkörper und Kopf nach rechts wendet und die Rechte nach der Mutter ausstreckt. Hinter dem Rücken der Frau links ein zweiter auf einer Erhöhung stehender Knabe, der die Arme auf die Schulter der Sibylle legt und in das Buch schaut. Von Berenson wurde die Beziehung zur Libica und Erithraea, sowie zu Jesajas hervorgehoben. Steinmann sieht in der schönen Zeichnung eine frühere Studie zur Erithraea. Man wird sich bescheiden müssen, sie als einen nicht verwertheten Entwurf zu einer Sibylle zu bezeichnen.

LXII. Studie zu einer Sibylle. Thode 519. St. 41. Dieser Entwurf in Kreide erscheint in drei alten Zeichnungen, was an und für sich schon auf seine Berühmtheit und Werthschätzung schliessen lässt. Eine Frau von grössten Formen, dem Beschauer den Rücken etwas zukehrend, sitzt nach links gewandt. Ein mit dem rechten Bein auf niedrigem Postament knieender und an das Bein der Frau gelehnter Knabe links wendet sich zu dieser und langt mit dem linken Arm nach ihr. Links oben wird man einen oder zwei Knaben gewahr, die aus Büchern auf Pult singen. Rechts vom Kopf der Frau einen vierten, nach links gewandt. 1. Venedig, Akademie (Phot. Naya 208. Alinari 1078). 2. Oxford 14. Abb. Fisher I, 13. 3. Paris, Louvre 115. Abb. Chennevières: Les dessins 11. Phot. Gir. Schon Robinson hielt das Blatt in Venedig für das Original, die andern beiden für Kopien. Das Original wird von Berenson Michelangelo genommen und Sebastiano zugeschrieben. Ich kann mich dieser Meinung nicht anschliessen. Mag dem aber sein wie es will: die Erfindung dieser grossartigen Zeichnung scheint mir unbedingt von Michelangelo zu sein: man beachte nur die Körperhaltung

der Frau, die höchst originelle, phantasievolle Tracht, die für den Meister so charakteristischen Gewandfalten. Für Haltung und Kopf vergleiche man die Frau links auf der Ezechiaslunette. Steinmann (S. 416) sieht in dieser Zeichnung, wie mir scheint mit Recht, eine Madonnendarstellung, die dann aber als Ausgangspunkt für die Gestaltung der Libica gedient. Vermuthlich war der im Folgenden, Nr. LXIII, erwähnte Kopf in Oxford eine Studie für diesen Entwurf. — Steinmann erkennt in der linken Armstudie einer Münchener Zeichnung (Thode 381. Phot. Bruckmann 77), die auf einem Blatte im British Museum (Br. 22) wiederkehrt, eine Studie für die Sibylle. Die Haltung ist verwandt, aber doch verschieden. Diese Armstudie diente vielmehr für den einen Jüngling in Noahs Verspottung. Siehe oben Nr. XXXV.

LXIII. Studie zu dem Kopf einer Sibylle. Oxford 10. Thode 394. Ber. 1552. St. 55. Abb. Fisher II, 13. Ber. CXXXI. St. S. 660, 59. Br. 65. Röthel. Weiblicher Kopf mit diademartiger Haube nach rechts gewandt niederschauend. Wundervolle Zeichnung. Der vornehmen Tracht nach für eine Sibylle gedacht, als Schwester der Libica und Erithraea. So meine ich. Steinmann glaubt, die Zeichnung sei für den Jüngling in der Eleazarlunette benutzt worden. Eine Kopie in den Uffizien, Nr. 602 (Rahmen 139).

LXIV. Kostümstudien für die Sibyllen. London, British Museum 1859—6—25—547. Thode 289. Ber. 1482. Abb. Ber. CXXXIII. Br. 21. Röthel und Feder. Phantasievolle Tracht einer in halber Figur dargestellten Frau. Diese, wie die Bleistiftstudie einer gleichfalls eigenthümlich gekleideten Frau auf der Rückseite des Blattes sind Versuche für die Kostümirung der Sibyllen. — Andere, in dieser Zeit entstandene Köpfe behandle ich in dem besonderen Kapitel über die idealen Schönheitstypen des Meisters.

Zum Schlusse bemerke ich, dass, ausser den Zeichnungen, die Rubens angefertigt hat, eine Folge von Nachzeichnungen der Propheten und Sibyllen mit den Putten darunter und den angrenzenden Lunettenfiguren im Louvre 754—762 und ebenda Kopien von einigen der Putten in den Thronwangen zu finden sind: 772, 773, 780 und 781. Stiche nach sechs der Tafeln haltenden Putten wurden von Giorgio Ghisi 1540 angefertigt (Platten in der Regia Calcografia, Rom. Abb. St. S. 240. 283). Einen anonymen Stich nach einem Tafelträger, sowie einen anderen nach den Putten neben Daniel besass Geheimrath Ruland in Weimar. (Abb. St. S. 283, 129 und S. 278, 122.)

4. Die Jünglinge.

Vier Stücke von Kartons: „Nackte“ und Propheten waren unter den an Mini geschenkten Sachen, kamen in Cellinis Besitz, und dann in denjenigen des Girolamo degli Albizzi (Vasari).

LXV. Der Jüngling rechts über der Delphica. Florenz, Casa Buonarroti XI, 52. Thode 47. St. 3. Phot. Alin. 1046. Abb. St. S. 609, 77. Kreide. Das linke Bein. Steinmann bezieht auch die Studie zu einem rechten Bein auf diesem Blatt auf unsern Jüngling. Es ist aber vielmehr die Studie zu dem Jüngling rechts über Jesajas.

LXVI. Der Jüngling rechts über der Delphica. Paris, Louvre 1974. Thode 498. S. oben Nr. XL. Die Armstudie neben Haman halte ich für eine Studie zum rechten Arm des Jünglings.

LXVII. Der Jüngling rechts über der Delphica. Florenz, Uffizien 18720. Thode 220. Ber. 1399D. St. 6. Abb. Jacobsen und Ferri VIII. St. S. 611, 10. Silberstift. Verso: das rechte Bein des Jünglings. Steinmann hielt es irriger Weise für das Bein des Jünglings links über Jesajas.

Steinmann führt zwei andere Studien für den Jüngling an: Skizze eines Sitzenden verso des Blattes mit dem ersten Entwurf für die Decke in London (oben Nr. II). Ich finde hier keinerlei Ähnlichkeit und halte diese Studie für einen Apostel. 2. Die Kreidezeichnung eines Oberkörpers im Brit. Museum 1859—6—25—568 verso. Thode 311. Ber. 1484. St. 2. Abb. St. S. 609, 77. Die Stellung scheint in der That auf den ersten Blick sehr ähnlich; bei näherer Betrachtung unterscheidet sich die ganze Haltung doch wesentlich. Auch halte ich die Zeichnung für später.

Einen Stich nach den Jünglingen neben der Delphica verfertigte Cherubino Alberti (B. XVII, 77. Abb. St. S. 231, 86).

LXVIII. Der Jüngling rechts über Jesajas. Florenz, Uffizien 18722. Thode 221. Ber. 1399E. St. 9. Abb. Jacobsen und Ferri Taf. X. St. S. 618, 16. Feder. Verso. Der linke Arm und Parthie des Oberkörpers, wie Jacobsen und Ferri richtig erkannten.

LXIX. Der Jüngling rechts über Jesajas. Oxford 8. Thode 392. Anatomie für den rechten Arm. Von Berenson irrig auf die Figur am Baume in der Sündfluth bezogen.

LXX. Der Jüngling rechts über Jesajas. Florenz, Casa Buonarroti XVII, 75. Thode 66. Kreide. Flüchtige erste Skizze der Figur. S. über das Blatt weiter unten Nr. LXXVI.

LXXI. Der Jüngling rechts über Jesajas. Florenz, Casa Buonarroti XI, 52. Thode 47. Auf dem unter Nr. LXV ge-

nannten Blatte. Das rechte Bein des Jünglings. Die Bestimmung ist aber nicht ganz sicher, da der Unterschenkel nicht so stark verkürzt ist, wie auf dem Fresko.

LXXII. Der Jüngling links über Jesajas. Florenz, Uffizien 18720. Thode 220. Ber. 1399 D. St. 4. Phot. Alin. 1046. Abb. Jacobsen und Ferri VII. St. S. 610, 9. Silberstift. Jacobsen und Ferri hielten diese Studie, welche Kopf und Arme nur andeutet, für einen Entwurf zum Christus des Jüngsten Gerichtes. Berenson verlegte sie richtig in die Zeit der Sixtinischen Decke. Steinmann erkennt den Jüngling rechts über Jesajas in ihr. Die Haltung des Oberkörpers, des Kopfes und der Arme, sowie die Bauchfalten entsprechen aber gar nicht Diesem, sondern dem Jüngling links, im Gegensinn. Offenbar war Letzterer zuerst für die andere Seite geplant, wofür auch der Umstand spricht, dass eine Studie für den rechten Fuss, gleichfalls im Gegensinn, auf der Rückseite des Blattes sich befindet. S. die folgende Nr. LXXIII.

LXXIII. Der Jüngling links über Jesajas. Rückseite desselben Blattes. Abb. Jacobsen und Ferri VIII. St. S. 611, 10. Silberstift. Das linke Bein. Von Steinmann richtig erkannt, der aber irriger Weise in einer anderen Skizze auf diesem Blatt das rechte Bein des Jünglings sieht, welches vielmehr eine Studie für den Jüngling rechts über der Delphica ist. S. oben Nr. LXVII. — Auf demselben Blatte aber ist eine bisher nicht beachtete Studie zu dem rechten Fuss des Jünglings im Gegensinne (s. die Bemerkung zu Nr. LXXII).

LXXIV. Der Jüngling links über Jesajas. Paris, Louvre 860. Thode 507. St. 13. Abb. St. S. 623, 21. Gir. 718. Kreide. Die ganze Figur, aber Arm und Füsse nicht ausgeführt. Steinmann bezeichnet das Blatt als zweifelhaft, ich halte es für ächt.

LXXV. Der Jüngling links über Jesajas. Auf demselben Blatte, wie Nr. LXXIV, Rückseite: der Kopf. Steinmann blieb diese Rückseite unbekannt.

LXXVI. Der Jüngling links über der Cumaea. Florenz, Casa Buonarroti XVII, 75. Thode 66. Ber. 1418. Kreide, zum Theil mit der Feder übergangen. Auf diesem sicher ächten Blatte sind sieben sehr interessante Skizzen für die Jünglinge aus der ersten Zeit der Beschäftigung Michelangelos mit der Decke gegeben. Steinmann irrt sich, wenn er das Blatt zweifelhaft nennt und in den Skizzen Varianten nach den Atlanten der Decke (und zwar erwähnt er den links über der Cumaea und den rechts über Jesajas) gewahrt. (S. 595, Anm. 1.) Es sind erste Entwürfe, aus denen dann durch

Veränderungen die definitiven Motive sich entwickelt haben. Zunächst nenne ich hier die zwei Skizzen zum Jüngling links über der Cumaea. Die Stellung ist schon im Wesentlichen fixirt, nur ist der linke Arm nach oben erhoben und der Kopf etwas nach rechts gewandt.

LXXVII. Der Jüngling links über Daniel. Von Wickhoff wurde diese Figur auf eine Anregung zurückgeführt, die Michelangelo von dem Donatello'schen, nach der Antike gefertigtem Relief im Palazzo Riccardi gewann. Eine kleine Zeichnung nach diesem Relief befindet sich in der Casa Buonarroti I, 5. Thode 15. — Casa Buonarroti VI, 33. Thode 33. St. 14. Abb. St. S. 624, 22. Alinari 1045. Kreide. Die Stellung des Unterkörpers wie im Fresko, der Oberkörper halb von vorne gesehen, der rechte Arm gesenkt, der linke hinter den Kopf erhoben, der etwas nach links schaut. Ich halte diese flüchtige Studie für ächt, Steinmann für zweifelhaft.

Die Skizze zu einem rechten Bein auf der Zeichnung in den Uffizien 18722 (Thode 221. Jacobsen und Ferri X. Steinmann Nr. 9. Abb. S. 618, 16), die Steinmann auf diesen Jüngling bezieht, hat nach meinem Dafürhalten Nichts mit ihm zu thun.

LXXVIII. Der Jüngling rechts von Daniel. London, British Museum 1859—6—25—568. Thode 311. Ber. 1484. St. 5. Abb. Symonds I, 224. St. S. 610, 9. Feder. Auf diesem Blatt sind vier Skizzen zu Jünglingen gegeben. Steinmann bezieht die drei rechts auf den Atlanten links über der Erithraea. Dies trifft zunächst für die Figur rechts oben nicht zu. Hier scheint mir der erste Gedanke für die Beinstellung unsres Jünglings gegeben. Der Oberkörper, nach hinten gewandt, und die Stellung der Arme ist freilich anders.

LXXIX. Jüngling rechts von Daniel. London, British Museum 1859—6—25—551. Thode 293. Ber. 1509. Ganz flüchtige, geistreiche Kreideskizze. Ich halte diese nach links den Oberkörper neigende sitzende Gestalt, welche die Arme nach rechts oben erhebt, wie um Etwas zu tragen, für eine Studie zu einem Jüngling. Ich nenne sie hier nur wegen des Motivs der erhobenen Arme, ohne sie direkt als eine Studie für unsern Jüngling zu betrachten.

LXXX. Der Jüngling rechts von der Libica. Florenz, Casa Buonarroti X, 49. Thode 45. Kreide. Diese bisher nicht berücksichtigte kleine Skizze ist ein erster Entwurf zu dem Jüngling, im Gegensinne. Das Hauptmotiv des emporgezogenen Beines und des hinter den Kopf gehobenen Armes ist gegeben, im Übrigen sind Unterschiede vorhanden. — Der-

selbe Entwurf kehrt zweimal auf dem oben (Nr. LXXVI) genannten Blatte der Casa Buonarroti (XVII, 75) wieder.

LXXXI. Der Jüngling links über der Libica. Florenz, Uffizien 18718. Thode 218. Ber. 1399 B. Abb. Jacobsen und Ferri III und IV. Auf Vorder- und Rückseite des Blattes ist eine Beinstudie, die ich als solche für das linke Bein des Jünglings betrachte.

LXXXII. Der Jüngling links über Joel. Florenz, Uffizien 18718. Thode 218. Ber. 1399 B. Jacobsen und Ferri IV. Kreide. Studie für das rechte Bein. Von Steinmann richtig bemerkt, der aber fälschlich auch die anderen Beinstudien auf dem Blatte auf die gleiche Figur bezieht.

LXXXIII. Der Jüngling rechts über Joel. Paris, Louvre 123 verso. Thode 474. S. oben Nr. XXXIII. Der Rücken und die linke Schulter, der Kopf nur angedeutet. Ich halte sie für eine Studie zum Jüngling.

Wenn Steinmann (Nr. 10) die Federzeichnung des Bandinelli im British Museum 1854—6—28—1 (Abb. St. S. 619, 17. Br. 10) als eine freie Kopie nach dem Jüngling rechts über Joel bezeichnet, so kann ich ihm nicht Recht geben. Die Ähnlichkeit in der Haltung des linken Armes und des linken Beines genügt doch nicht, eine solche Annahme zu rechtfertigen. Ich bemerke, dass die Gestalt als Torso sich unter den Skulpturen auf Enea Vicos Stich: „das Atelier Bandinellis“ befindet.

LXXXIV. Der Jüngling links über Erithraea. London, British Museum 1859—6—25—568. Thode 311. Ber. 1484. Zwei Federskizzen. In der zurückgelehnten Haltung und in dem Sichaufstützen eine Verwandtschaft mit dem Jüngling, was Steinmann veranlasste, hier Studien zu ihm zu gewahren. Man kann ebensowohl aber auch Beziehung zu dem Jüngling links über Joel finden.

LXXXV. Der Jüngling rechts über Ezechiel. London, British Museum, Malcolm 61. Thode 348. Der für Adam in der Erschaffung benutzte Kopf (s. oben Nr. XIX) scheint auch für diesen Jüngling verwerthet worden zu sein, mit Umwandlung in das Derbere. Die Figur grenzt unmittelbar an das Gemälde der Erschaffung Adams an.

Die Figur links auf der Londoner Zeichnung (1859—6—25—568. Thode 311. Ber. 1484), auf deren Ähnlichkeit mit der Statue des Kupido in London und unseren Jüngling Wölfflin hinwies, ist schwerlich als ein Entwurf für eine der Sixtinischen Jünglingsfiguren, wie auch Steinmann (Nr. 5) will, zu betrachten, da es deutlich eine auf dem Boden, nicht auf einem Postament knieende Gestalt ist.

LXXXVI. Der Jüngling links über Ezechiel. Florenz, Casa Buonarroti XVII, 75. (S. Nr. LXXVI.) Kreide. Flüchtige Skizze mit vielen Pentimenti. Nach der ähnlichen Beinstellung eine erste Skizze für die Gestalt; Arm- und Kopfhaltung verschieden.

LXXXVII. Der Jüngling links über Ezechiel. Paris, Louvre 844. Thode 505. (S. oben Nr. XXVII.) Röthel. Neben der Studie zur Vertreibung aus dem Paradiese: Beine und linker Arm des Jünglings.

LXXXVIII. Der Jüngling rechts über Persica. Haarlem, Teyler Museum. Thode 255. Ber. 1465. St. 7. Abb. v. Marcuard V. St. S. 613, 11. Wundervolle Röthelstudie der ganzen Figur. Daneben links der rechte Arm.

LXXXIX. Der Jüngling rechts über Persica. Haarlem, Teyler Museum. Thode 256. Ber. 1466. St. 8. Abb. v. Marcuard VII. St. S. 615, 13. Röthel: der Kopf.

XC. Der Jüngling links über Persica. London, British Museum 1859—6—25—567. Thode 310. Ber. 1483. Abb. St. S. 201, 78. Auf dem Blatte (s. oben Nr. I) mit dem ersten Entwurfe für die Sixtinische Decke befindet sich die Studie eines rechten Armes (die Hand ist daneben wiederholt), in dem ich den Arm des Jünglings erkenne.

XCI. Der Jüngling links über der Persica. Wien, Albertina 155. Thode 527. St. 11. Abb. St. S. 620, 18. Br. 36. Röthel. Nach Wickhoff eine vlämische Zeichnung aus dem XVII. Jahrhundert. Es könnte doch eine ächte Studie Michelangelos sein. Wer dies nicht zugeben will, muss sie aber jedenfalls mit Steinmann für eine getreue Kopie einer Zeichnung des Meisters ansehen. Die ganze Figur des Jünglings, der Kopf noch in etwas anderer geraderer Haltung. Daneben rechter und linker Arm nochmals skizzirt.

Der Kopf allein, und zwar in derselben senkrechten Haltung wie auf dieser Zeichnung, findet sich zweimal kopirt, einmal auf der bekannten Oxforder Zeichnung mit Köpfen (32. Thode 419. Phot. Br. 75), und zweitens auf der Rückseite der Studie zum Adam bei Mrs. Locker-Sampson (s. oben Nr. XX), Abb. bei St. S. 622, 20.

XCII. Der Jüngling rechts über Jeremias. Florenz, Casa Buonarroti XVII, 75. Thode 66. S. oben Nr. LXXVI. Kreideskizze. Die eine kleine Figur auf diesem Blatte, knieend, sich aufstützend und mit dem erhobenen linken Arm die Last über dem Kopf stützend, ist wohl ein erster Gedanke für den Jüngling, doch erinnert sie auch an jenen rechts über der Libica.

XCIII. Der Jüngling rechts über Jeremias. Oxford, Skizzenbuch 25. Thode 415. Rob. 4A. Abb. Fisher I, 5. Flüchtige Skizze, die ein erster Gedanke für den Jüngling sein könnte. Die Beinstellung zeigt allgemeine Ähnlichkeit. Da sich in dem Skizzenbuche Studien zum schwebenden Gottvater und zum Jonas, also gerade zu jenem Theile der Decke, befinden, auch die Figur sicher nicht für eine Lunette bestimmt war, ist die Vermuthung erlaubt.

XCIV. Der Jüngling links über Jeremias. Oxford, Skizzenbuch 25. Rob. IA. Thode 412. Abb. Fisher I, 3. Ich erkenne hier deutlich eine Studie im Gegensinne zu dem Jüngling: das Motiv ist dasselbe, nur ist die Figur etwas mehr gelagert und der Kopf nach der anderen Seite gedreht.

Von Nachzeichnungen nach den Jünglingen erwähne ich die Blätter im Baseler Skizzenbuch (vgl. Michaelis: Jahrb. d. Kais. d. arch. Inst. 1892. VII, S. 89: Jüngling rechts über Cumaea), in Cambridge: Rugby School (bez. 22 luglio 1583. Giulio da Carobbi, vgl. Schmarsow: Jahrb. d. K. pr. Kunsts. IX, S. 134), in Chatsworth (der links über Jeremias. Phot. Br. 25), in Dresden, Florenz: Uffizien 143, 604 (Phot. Br. 184, der links über Daniel), in Frankfurt a. M., Staedel'sches Institut (rechts über Erithraea), in Genua: Pal. bianco Nr. 8188 u. 8189, im Louvre zu Paris (784, 785, 788, 796, 833, 851, 861, 864) und in Wien, Albertina (von Batista Naldini 191). Ein Blatt mit Variationen der Jünglinge, für die Komposition eines Frieses bestimmt, wird in den Uffizien (137, 615) bewahrt (nach Ber. von Passarotti, wovon ich nicht überzeugt bin).

Eine direkte Nachfolge fanden die Ignudi in Danieles da Volterra Stuckfiguren in der Sala regia des Vatikan. In welcher Weise sie auf die Phantasie Correggios gewirkt haben, habe ich in meiner Monographie über diesen Meister (Velhagen & Klasing) dargelegt.

5. Die Bronzefiguren.

Nur eine einzige Skizze, nämlich die sitzende Figur in Röthel auf dem oben (Nr. XXXV) erwähnten Blatte des Münchener Kupferstichkabinets, hat — durch Steinmann S. 600, Anm. 1 — auf eine dieser Figuren, die links von der Libica befindliche, bezogen werden können. Die Möglichkeit dieser Annahme bleibe unbestritten, dann wäre die Figur im Fresko aber wesentlich verändert worden. — Man könnte ferner geltend machen, dass auf einer Zeichnung der Uffizien (18735. Thode 224. Jacobsen und Ferri, Taf. XIII) der untere Theil einer nach rechts gewandten Figur in der Stellung grosse Ähnlichkeit mit dem kriechenden Ignudo rechts von der Persica besitze, offenbar aber ist dies eine Studie zu der Figur, die auf den Baum klettert, in der Sündfluth (s. oben XXXII). — Es ist

mir nicht gelungen, irgend welche Entwürfe für die Giebelgestalten zu entdecken. Eine Zeichnung in Oxford (Nr. 6. Thode 390), die auf den ersten Blick Ähnlichkeit mit dem Bronzejüngling links von der Libica zeigt, gehört offenbar der Zeit der Beschäftigung mit den Medicigräbern an.

6. Die Bronzemedaillons.

XCV. Das Opfer Isaaks. Florenz, Casa Buonarroti XIV, 70. Thode 62. St. 15. Abb. Ricci: Michelange p. 89. St. S. 625, 23. Alinari 1012. Kreide. Steinmann sieht hier einen ersten Entwurf, an dessen Stelle dann aber eine ganz andere Komposition getreten sei. Ich halte, wie Berenson, die Zeichnung für später.

XCVI. Die eherne Schlange. Florenz, Uffizien 18721. S. oben Nr. XLV. Offenbar ein Entwurf für ein Medaillon, der nicht ausgeführt ward, weil für die Darstellung eine Eckstichkappe bestimmt ward.

XCVII. Des Feldherrn Auftrag. Oxford 1. Thode 387. Ber. 1545. Abb. Ottley 31. Fisher I, 14. Br. 60. Berenson versetzt diese merkwürdige, spitzig behandelte Federzeichnung, nachdem Morelli sie Michelangelo abgesprochen und Cambiaso zuertheilt hatte, mit Recht in die Zeit der Deckenmalerei und äussert die Vermuthung, sie könnte für ein Bronzemedaillon bestimmt gewesen sein. Das erscheint auch mir sehr wahrscheinlich, wenn ich die Komposition betrachte und zu deuten versuche. Dargestellt ist ein Feldherr, der, von einer sich an ihn schmiegenden Person berathen, einem Mann einen Auftrag giebt, über den Dieser erschrickt. Es wäre denkbar, dass diese Darstellung einen alttestamentarischen Stoff wiedergiebt, der im Zusammenhange steht mit den in den Medaillons behandelten. Für die Ächtheit unsrer Zeichnung spricht auch der Umstand, dass Battista Franco in seiner Schlacht von Montemurlo (Uffizien) die beiden Hauptfiguren kopirt hat. Ob auch die sehr verwandte Zeichnung in Oxford Nr. 2 (Thode 388. Ber. 1546. Br. 61), welche einen prophetenartigen Alten in Kapuze und einen vornehmen jungen Mann darstellt, die gleiche Bestimmung hatte, muss dahingestellt bleiben.

7. Die Stichkappen.

Ich gestehe, nicht eine Zeichnung zu kennen, die mit Bestimmtheit als Studie für eine der Figuren in den Stichkappen aufgefasst werden könnte. Wenn ich hier die von Steinmann genannten fünf Blätter anführe, so geschieht es, um meinen Bedenken Ausdruck zu geben.

St. 47. Gesenkter Kopf einer Frau. Florenz, Casa Buonarroti I, 7. Thode 16. Ber. 1401. Abb. Ber. CXXIX. St. S. 653, 51. Phot. Alinari. Röthel. Angeblich für die Frau der Oziasgruppe. Die Kopfhaltung ist zwar die gleiche, aber die Züge — ältlich und unschöner auf dem Fresko — sind verschieden. Ich beziehe diese wundervolle Zeichnung vielmehr auf die Frau in der Ezechiaslunette, s. Nr. XCIX.

St. 48. Nach halb rechts gewandter und halb links schauender Kopf eines Mannes. Kohle. Florenz, Uffizien 603 (Rahmen 139). Thode 207. Ber. 1630 (von Andrea). Abb. Ber. CL. St. S. 654, 52. Alinari 278. Angeblich für den Mann in der Oziasgruppe. Auch hier scheint mir die Übereinstimmung nicht gross genug. — Der Frauenkopf auf demselben Blatte wäre in der Jessegruppe benutzt; mir scheint der Typus (Nase, Mund) sehr verschieden.

St. 49. Gruppe der Anna selbdritt. Paris, Louvre 110. Thode 461. Ber. 1579. Abb. St. S. 655, 35. Br. 54. Feder. Hier finde ich keinerlei Beziehung zur Oziasgruppe.

St. 50. Gesenkter Kopf eines Mannes. Florenz, Casa Buonarroti X, 47. Thode 43. Abb. St. S. 442, 202. Phot. Alinari 1038. Röthel. Angeblich für den Mann der Azagruppe. Die Stellung ist verwandt, aber die Züge des Kopfes sind ganz verschieden, scharf und fein in der Zeichnung, plump und unbestimmt auf dem Fresko.

St. 51. Gruppe auf Studienblatt. London, British Museum 1859—6—25—565. Thode 308. Ber. 1508. Phot. Br. 8. Die von Steinmann geltend gemachten Analogieen zur Josiasgruppe sind so allgemeiner Art, dass keine sichere Behauptung auf sie gegründet werden darf.

Jacobsen und Ferri wurden durch eine Skizze von drei Figuren, deren mittlere ein lebhaft ausschreitender Putto ist, auf einem Blatte in den Uffizien (18737. Thode 226. Abb. Taf. XV) an die Oziasgruppe erinnert. Die Zeichnung ist aber zu sehr verlöscht, als dass man sich darüber klar werden könnte.

Eine Vermuthung zu äussern, kann ich schliesslich aber selbst nicht umhin, die nämlich, dass von Michelangelo das Modell, welches er in der Röthelzeichnung eines Männerkopfes in Oxford 11 (Thode 395. Abb. Fisher II, 11. Ber. CXXXII) wiedergab, für den Mann in der Josiasgruppe benutzt wurde. Jedenfalls fällt die Entstehung der Zeichnung in die Zeit der Deckenmalereien; dies meint auch Berenson.

Nachzeichnungen nach Stichkappenbildern befinden sich im Louvre (746 und 813) und Wien, Albertina (204). Eine mit dem Datum 14. Januarij 1518 bezeichnete nach der Salmongruppe in der Pinakothek zu Cremona erwähnt Steinmann S. 435, Anm. 1.

8. Die Lunettenbilder.

Hier kommt nun vor Allem das Oxforder Skizzenbuch in Betracht, das ich entgegen Berenson, wie ich an anderer Stelle darlege, für ächt halte. Michelangelo hat hier mit flüchtigen Strichen seine ersten Gedanken für die Vorfahren Christi notirt, und so erklärt es sich, dass eine grössere Anzahl von Motiven vorhanden sind, die später fallen gelassen, sowie andere, die später umgebildet wurden. Nach Beendigung des Deckenbildes: Gottvater scheidet Licht und Finsterniss, begab sich der Meister an die Gestaltung der Lunettenbilder. Dass er sich mit den Entwürfen eingehender schon zu beschäftigen begann, als er noch mit den letzten Deckengemälden zu thun hatte, beweisen die kleinen Skizzen für jenes Gemälde Gottvaters, die — als die einzigen auf die Decke bezüglichen — im Skizzenbuch sich finden. Wir dürfen dieses also in das Jahr 1510 versetzen; auf Blatt 24, Rob. 1, Thode 408 ist zu lesen: quindici di settembre.

Die Azorlunette (rechts von Delphica).

Keine Studie nachzuweisen. — Eine Kopie, von Dr. Hans Tietze bestimmt als Arbeit Annibale Carraccis, in Windsor (Abb. St. S. 445, 205).

Die Josiaslunette (zwischen Delphica und Jesajas).

Keine Studie nachzuweisen. Berenson (1551) wird durch den jugendlichen Charakterkopf in Oxford 9 (Thode 393. Abb. Ottley 32. Fisher II, 12. Ber. CXXX) an den Mann in der Lunette erinnert, was mir unbegreiflich ist. — Kopien in den Uffizien (von Passarotti, Phot. Philpot 2565) und im Louvre (730).

Die Ezechiasgruppe (zwischen Jesajas und Cumaea).

XCVIII. Die Frau mit dem Kind auf den Knieen. Oxford, Skizzenbuch 25. Rob. 2 A. Thode 413. Abb. Fisher I, 3. Die Frau hier halb von vorne gesehen.

XCIX. Die Frau mit dem Kind. Florenz, Casa Buonarroti I, 7. Thode 16. Ber. 1401. St. 47. Abb. Ber. CXXIX. St. 653, 51. Alinari. Röthel. Steinmann bezieht, wie oben erwähnt, den gesenkten Kopf einer Frau auf diesem Blatte auf die Frau der Oziasgruppe in den Stichkappen. Mir scheint er nicht für jene unschöne, ältliche Frau (man betrachte deren ausgebogene Nase), sondern für die herrliche Erscheinung der Ezechiaslunette vom Meister benutzt worden zu sein.

Eine Kopie der Lunette in Paris (731).

Die Asalunette (zwischen Cumaea und David).

C. Der schreibende Mann. Oxford, Skizzenbuch 24. Rob. 4. Thode 411. Zwei kleine Studien. Die Abb. bei Fisher I, 8

ist nicht genau. Ich sehe nicht, dass er den Kopf auf die rechte Hand stützt, sondern er hat beide Hände wie im Fresko am Buch oder Blatt. — Zwei Skizzen auf Rob. 1 und 4a sind von Robinson fälschlich auf diese Lunette bezogen worden.

CI. Der schreibende Mann. Oxford 27. Thode 416. Ber. 1563. St. 54. Abb. Fisher I, 18. St. S. 659, 58. Br. 71. Röthel. Ausgeführte Studie der ganzen Figur.

CII. Die Frau mit den Kindern. Paris, Louvre, Codex Vallardi. Thode 511. Hier finde ich eine winzige Röthelskizze einer sitzenden Frau mit zwei Kindern, die ich für eine erste Skizze Michelangelos zu der Figur halten möchte.

Ob die Kreidezeichnung des schreibenden Mannes, die von Ottley zu S. 32 reproduzirt ward und, früher in der Sammlung Richardson, damals im Besitze von Samuel Rogers sich befand, ein Original oder eine Kopie war, lässt sich nicht sagen. — Eine Kopie der Lunette befindet sich im Louvre (745).

Die Jesselunette (zwischen Daniel und Libica).

CIII. Die Frau an der Spindel. Oxford, Skizzenbuch 24. Rob. 3. Thode 410. Abb. Ottley S. 30. Fisher I, 8. Springer I, 159. Die Figur ohne die Spindel. — Ein ganz anderer Entwurf einer nach links gewandten Frau mit einer Spindel, im Begriffe etwas vom Boden aufzuheben, im Skizzenbuch 25. Rob. 1. Thode 412. Abb. Fisher I, 2. Eine Kopie nach der Figur, in Röthel, in Oxford 26. Abb. Fisher II, 5. Br. 70.

Die Naasonlunette (rechts von der Libica).

CIV. Die Frau mit dem Spiegel. Oxford, Skizzenbuch 25. Rob. 2A. Thode 413. Abb. Fisher I, 3. Die Frau im Gegensinne.

CV. Die Frau mit dem Spiegel. Oxford, Skizzenbuch 25. Rob. 3A. Thode 414. Abb. Fisher I, 5. Eine Frau mit zwei Kindern. Die Frau in einer ganz ähnlichen Stellung, vorgebeugt, das linke Bein hoch aufgestellt.

CVI. Die Frau mit dem Spiegel. Florenz, Casa Buonarroti IV, 24. Thode 23. St. 53. Abb. St. S. 658, 57. Kreide, Aktstudie. Von Steinmann richtig bestimmt. Übereinstimmmend, nur steht das rechte Bein nicht gerade auf, sondern die Stellung ist eine halb sitzende.

Eine Kopie der Frau in den Uffizien (Nr. 17393. St. 57) von Passarotti. — Eine Nachzeichnung des lesenden Jünglings in Basel, Skizzenbuch, vgl. Ad. Michaelis (Jahrb. des Kais. deutschen arch. Inst. 1892, VII, S. 89). — Portheim (Rep. f. Kunstw. 1889, XII, 646) glaubt, Michelangelo sei zu der stehenden Frauenfigur durch die antike Statue der Melpomene (im Vatikan) inspirirt worden.

Die Phareslunette (unter der ehernen Schlange).

CVII. Der schlafende Mann. Oxford, Skizzenbuch 24. Rob. 3 A. Thode 410. Abb. Fisher I, 9. Die Figur in grösseren Verhältnissen, als die anderen Skizzen. Wiederholt auf 25. Rob. 1 A. Thode 412. Abb. Fisher I, 3.

CVIII. Der schlafende Mann. Ebenda 25. Rob. 3 A. Thode 410. Abb. Fisher I, 4. Die Figur im Gegensinne. In beiden Zeichnungen die Beinstellung noch etwas anders.

Die Abrahamlunette (unter Hamans Bestrafung).

CIX. Der Mann mit dem Geschlechtsregister. Florenz, Uffizien 17379 und 17378. Thode 227. 228. Abb. Jacobsen und Ferri XVI. St. S. 657, 55 und 56. Feder. Entwürfe: je ein Mann, ein grosses Buch haltend. Jacobsen und Ferri nahmen hier Studien für Apostel des ersten Entwurfes der Decke an. Steinmann sieht, mit Recht, darin erste Studien zu dem Mann in der Lunette. Ich möchte aber etwas weiter gehen und glauben, dass Michelangelo anfangs zwei Figuren, jede mit dem Geschlechtsregister, also wohl Matthäus und Lukas, plante, denn die Gestalten dieser Skizze sind als Pendants gedacht.

CX. Der Mann mit dem Geschlechtsregister. Oxford, Skizzenbuch 25. Rob. 4. Thode 415. Abb. Fisher I, 4. Kreidestudie für den Mann, so wie er in dem zerstörten Fresko war; nur die Haltung des linken Armes etwas anders.

Die Eleazarlunette (unter Judith).

Ich kenne keine Originalstudie, nur eine Kopie in Kreide nach der Frau in Oxford. Abb. Ottley 26. Steinmann freilich möchte in der herrlichen Röthelzeichnung eines Frauenkopfes in Oxford eine für den Jüngling benutzte Studie sehen (Nr. 55). Ich habe diese Zeichnung oben (Nr. LXIII) als eine Studie zu einer Sibylle angeführt. Gerne gebe ich eine Ähnlichkeit zu, aber doch nur insofern ein bestimmter idealer Typus Michelangelo'scher damaliger Kunst vorliegt, den wir z. B. auch in dem Jüngling rechts über der Erithraea, in dem links über Jeremias (etwas vergröbert), in dem rechts über der Delphica finden. Dann könnte man mit gleichem, ja grösserem Recht von einer Benutzung der Oxforder Zeichnung, wo die ganze Haltung übereinstimmt, sprechen.

Die Jakoblunette (unter David und Goliath).

CXI. Die rechts sitzende Frau. Windsor. Thode 533. Ber. 1608. St. 56. Abb. St. S. 661, 60. Br. 113. Grosvenor Gall. 18. Der herrliche Frauenkopf dieser Zeichnung in Röthel ist von Berenson als Studie für die Figur bezeichnet worden, und ich

möchte dem beistimmen, wenn auch der Kopf auf dem Fresko weniger fein ist und den Blick herausgerichtet, nicht gesenkt zeigt. Übrigens ist der gleiche Kopf für eine Madonnenstudie bei Heseltine in London (Thode 373) verwerthet worden.

Die Achimlunette (links von Joel).

Ich kenne keine Studien. Dr. Hans Tietze entdeckte eine Kopie von Annibale Carracci nach der Frau und dem Kind in Windsor (Abb. St. S. 444).

Die Zorobabellunette (zwischen Joel und Erithraea).

Ich kenne keine Studien. Eine Kopie in Frankfurt, Staedel'sches Institut 3974.

Die Oziaslunette (zwischen Erithraea und Ezechiel).

Eine Kopie der Frau in Chatsworth. Br. 47.

Die Roboamlunette (zwischen Ezechiel und Persica).

CXII. Der schlafende Mann. Oxford, Skizzenbuch 24. Rob. 2 A. Thode 409. Abb. Fisher I, 7. In zwei Versionen skizzirt: einmal im Profil gesehen, das andere Mal halb von hinten. Aus der Verarbeitung beider Skizzen entstand die Figur des Fresko.

CXIII. Der schlafende Mann. Ebenda 24. Rob. 4. Thode 411. Dieselbe Version, wie die eben an zweiter Stelle erwähnte.

Eine Kopie des Mannes von Passaroti in den Uffizien (17386. St. 58. Abb. St. S. 662, 61).

Die Salmonlunette (zwischen Persica und Jeremias).

CXIV. Der Mann mit dem Stab. Oxford, Skizzenbuch 24. Rob. 2. Thode 409. Abb. Fisher I, 6. Die ganze Figur, der linke Arm, die rechte Hand.

CXV. Der Mann mit dem Stab. Ebenda 24. Rob. 4. Thode 411. Abb. Fisher I, 8. Studie zu den Beinen. Man vergleiche auch die grössere Skizze eines Bettlers mit einem Hunde auf Blatt 25. Rob. 2. Thode 413. Abb. Fisher I, 2. Man sieht, wie unmittelbar Michelangelo in diesen Familienszenen an das Leben anknüpft.

CXVI. Die Frau mit Kind. Ebenda 24. Rob. 2 A. Thode 409. Abb. Fisher I, 7. Wohl die erste Studie zu der Frau, die hier, mehr aufgerichtet, das gewickelte Kind trägt.

Die Aminadablunette (rechts vom Jeremias).

CXVII. Der sitzende Mann. Oxford, Skizzenbuch 25. Rob. 1 A. Thode 412. Abb. Fisher I, 3. Wohl erster Gedanke: hier kreuzt der Mann die Arme über der Brust und die Füsse.

CXVIII. Der sitzende Mann. Ebenda 24. Rob. 2. Thode 409. Abb. Fisher I, 6. Arme gesenkt und Beine in der Stellung, wie auf dem Fresko. Zwei Kinder neben ihm angedeutet.

Nicht zur Verwerthung in den Gemälden gelangten folgende Motive im Oxforder Skizzenbuch:

CXIX. Der auf eine Tafel schreibende Mann, nach rechts gewandt, mit dem linken Bein auf Sitz knieend. 24. Rob. 1. Thode 408. Abb. Fisher I, 6.

CXX. Der das Bein aufstützende Mann, nach halb rechts gewandt. Die Hände auf das erhobene Knie, den Kopf auf die Hände gelegt. Ebenda.

CXXI. Der nach halb links gewandte, das linke Bein zurückstemmende Mann. Ebenda.

CXXII. Der lesende Mann. Drei Studien, zweimal in Vorderansicht, einmal nach halb links gewandt. 24. Rob. 1 A. Thode 408. Abb. Fisher I, 7. — Eine vierte Studie. 25. Rob. 2 A. Thode 413. Abb. Fisher I, 3.

CXXIII. Ein Knieender, nach halb links gewandt, nach rechts schauend. Ebenda.

CXXIV. Der sitzende Mann mit zwei Knaben, die hinter seinem Rücken stehen. 24. Rob. 2 A. Thode 409. Abb. Fisher I, 7.

CXXV. Der sich vorbeugende, sprechende Mann, sitzend, nach rechts gewandt. Ebenda.

CXXVI. Der Sitzende mit ausgestrecktem Arm, nach rechts gewandt. 24. Rob. 3. Abb. Ottley 30. Fisher I, 8.

CXXVII. Der Sitzende mit übergeschlagenem Bein, halb nach rechts gewandt, nach links schauend. 24. Rob. 3 A. Thode 410. Abb. Fisher I, 9.

CXXVIII. Der Sitzende mit untergeschlagenem rechten Bein, nach halb links gewandt. Ebenda.

CXXIX. Die kauernde Frau, im Profil nach links. Ebenda.

CXXX. Der nach hinten Gewandte mit übergeschlagenem Bein. 24. Rob. 4 A. Thode 411. Abb. Fisher I, 9.

CXXXI. Der Schläfer, nach halb rechts gewandt, Oberkörper und Kopf gesenkt. Ebenda.

CXXXII. Der einen Gegenstand Fassende, nach links gewandt, das rechte Bein hoch aufgestützt. Ebenda.

CXXXIII. Die ihr Kind nährende Frau. 25. Rob. 1. Thode 412. Abb. Fisher I, 2. Bezeichnet: dagli bere.

CXXXIV. Der müde alte Wanderer, nach links gewandt sitzend, Hut auf dem Rücken. Ebenda.

CXXXV. Der Unterricht. Eine sitzende Frau wendet sich zu einem Kinde. Ebenda.

CXXXVI. Der Ausruhende, nach links gewandt sitzend, Körper zurückgelehnt, linker Arm aufgestützt. Ebenda.

CXXXVII. Familienszene. Eine etwas nach rechts gewandte Person beschäftigt sich mit zwei links hinter ihr befindlichen Kindern. Ebenda.

CXXXVIII. Der Sinnende. Halb nach links gewandt sitzender Mann, das rechte Bein aufgestützt, darauf den rechten Ellenbogen, den Kopf auf der Hand. Ebenda.

CXXXIX. Die Siesta. Eine halb liegende, halb sitzende Figur, den rechten Arm auf dem aufgestützten rechten Bein. 25. Rob. 1 A. Thode 412. Abb. Fisher I, 3.

CXXXX. Der Aufmerksame. Nach links gewandt, aufrecht sitzender Mann mit gesenkten Armen. Ebenda.

CXLI. Der Eifrige. Ein nach rechts gewandt, mit vorgebeugtem Oberkörper sich Beschäftigender. Ebenda.

CXLII. Der in Ruhe Beobachtende. Nach rechts gewandt sitzend, mit übergeschlagenem (Pentiment: knieendem) Beine herausschauend. 25. Rob. 2 A. Thode 413. Abb. Fisher I, 3.

CXLIII. Sitzende Figur mit Händen vor der Brust. 25. Rob. 4 A. Thode 415. Abb. Fisher I, 5.

Hinzu füge ich noch:

CXLIV. Zwei sitzende Figuren, nach halb links gewandt, die eine mit dem rechten Ellenbogen sich aufstützend, die andere mit dem Oberkörper sich nach rechts wendend. Flüchtige Skizzen auf einer Zeichnung (mit Entwurf zu einem Sklaven) im Louvre Nr. 844. Thode 505.

CXLV. Frau mit zwei Kindern. Paris, Louvre 113. Thode 465. Ber. 2495 (hält Sebastiano del Piombo für den Verfertiger). Abb. Chennevières: Les dessins 7. Br. 52. Röthel, ausgeführt in Hauptheilen. Eine halb nach links gewandt sitzende Frau hält nach links sich beugend auf den ausgestreckten Armen ein liegendes Kind. Ein anderes wird in der Höhe rechts hinter ihr sichtbar. Nach meinem Dafürhalten eine ächte Zeichnung des Meisters und ein herrlicher Entwurf für eine Lunette.

Als Kuriosum nenne ich eine, den Lunetten gewidmete Publikation: Gruppen des Lebens mit Arabesken von E. Lamoral, erklärt von J. E. Wargentin, Stuttgart 1825 (mit Versen). — Ein Blatt mit Federstudien nach mehreren Frauenfiguren der Lunetten, sowie nach der Cumaea und dem Joel befand sich in der Sammlung von Eduard Knight und wurde von C. H. Metz in seinen Imitations of ancient and modern drawings, London 1798 publizirt.

III

Deutungen des Gemäldezyklus

In ihren Angaben beschränken sich Vasari und Condivi auf die durch ästhetische Bemerkungen belebte Anführung der Darstellungen, ohne sich um eine Erklärung des Zusammenhanges, der sich ihnen offenbar von selbst verstand, zu kümmern. In der ersten Auflage seiner Vite beschreibt Vasari sämtliche Historienbilder, die Propheten und Sibyllen, von denen er mit Namen nur Jeremias, Daniel, Jonas und die Libica nennt, und erwähnt allgemein die nackten Jünglinge und die Bronzemedaillons, deren Bilder dem Buch der Könige entnommen seien. Condivi giebt die Beschreibung der Historien; die Propheten und Sibyllen, bloss den Jonas hervorhebend, erwähnt er allgemein; so auch die Ignudi und die Bronzemedaillons, von denen er nur sagt: varie storie, tutte approposito però della principale. Er fügt aber die von Vasari vergessenen Lunetten- und Stichkappenbilder hinzu, in denen tutta la genealogia o voglian dire generatione del Salvatore gemalt sei. Diese Angabe nimmt Vasari in seine zweiten Auflage auf, in der er den Propheten und Sibyllen ihren Namen giebt.

Dass die Wahl und Zusammenstellung des Gegenständlichen keinen Bruch mit den mittelalterlichen und Renaissancevorstellungen bedeutet, vielmehr aus diesen hervorgeht und nur deren neue originelle Formulirung zeigt, darüber hat die neuere Forschung keinen Zweifel gelassen. Aber es war dem XIX. Jahrhundert vorbehalten, hinter dem Historisch-Sachlichen tieferen Sinn von allgemein menschlicher Bedeutung und symbolische Bezüge zu suchen und zu entdecken. Es treten uns, neben der doch immer dominirenden naiven, einfachen Auffassung, Meinungen sehr verschiedener Art entgegen, deren wichtigste hier kurz angeführt sein wollen.

I. Michelets Deutung des Werkes als einer die Zeit verurtheilenden Verkündigung der Gerechtigkeit und des Gerichtes.

In seiner Geschichte Frankreichs unterbricht Michelet die historische Darstellung der Renaissance, um, anknüpfend an Dumesnils Ausspruch in L'Art italien: „Michel Ange fut la conscience de l'Italie: de la naissance à la mort, son œuvre fut le jugement", Michelangelo das Wort über die Verhältnisse Italiens und der Zeit zu ertheilen. Dieses vernichtende Wort vernimmt er aus den Fresken der Sixtinischen Decke, aus „diesem Werke des Schmerzes, erhabener Freiheit, dunkler Vorahnungen, durchdringender Erleuchtung, welches im Augenblick, als Julius durch die Bekämpfung

Venedigs Italien den Todesstoss giebt, entsteht". Es ist das Mene tekel upharsin des Gastmahles des Belsazar, das Michelangelo, ohne dass seine Zeit es verstand, „an die von den Borgias, von den mörderischen Roveres besudelten Wände schrieb". Nichts hier von den Schranken der Nationen, der Zeiten, der Religionen! Kein Zeichen von Christenthum. Nichts spricht vom kommenden Heil. Alles redet nur vom Gericht. Selbst die Engel erkennt man nicht als solche, sie haben keine Flügel. Es sind Kinder Michelangelos, Kinder des Herkules, eines Titanen. Falls David, in einer Ecke des Gewölbes, vom kommenden Erlöser singt, so thut er es, muss man glauben, mit leiser Stimme. Niemand scheint auf ihn zu hören. Jesajas, sein Nachbar, vielleicht von Einem zu hören aufgefordert, wendet mechanisch den Kopf, aber bleibt in seinem Traum befangen. So hätte Michelangelo mit dem Christenthum gebrochen? Nein, aber offenbar hat er die Erinnerung daran verloren. Gerechtigkeit und Gericht, die grosse Erwartung einer schrecklichen Zukunft, das ist es, was die Sixtinische Kapelle erfüllt. Ein schreckensvolles Erschaudern. Erschreckte Mütter, die ihre Kinder an die Brust drücken, eine bleiche Frau, den nicht aufzuhaltenden Faden spinnend, eine andere, die im Spiegel hinter ihr vorbeiziehende entsetzliche Dinge sieht. Nackte Jünglinge, die das Gewölbe mit Fussstössen erschüttern. Sie hören den Donner der Prophezeiungen, der sie im Schlafe überrascht. Andere, aus dem Schlummer emporgerissen, befreien sich von ihren Umhüllungen, die Haare vor Schrecken gesträubt.

Will man das Geheimniss ergründen, muss man mehr die Hörenden als die Sprechenden, muss man besonders die Lunetten und Stichkappen betrachten. Die Figuren sind sicher nicht in logischer Reihenfolge, sondern nach künstlerischen Bedürfnissen angeordnet. Den Ausgangspunkt der Betrachtung bildet die schlafende Frau unter Ezechiel. Sie ist offenbar schwanger. Das ist das Wort Gottes an den Propheten: du wirst ein Kind erzeugen. Was für ein Kind? Ein Kind der Gerechtigkeit, die Gerechtigkeit selbst. Und Ezechiel weist, im Gespräch mit einem Unsichtbaren, auf den Aberglauben, der für unsere Sünden die Vorfahren verantwortlich macht. „Meine Seele ist mein. Wer sündigt, wird an seiner Sünde sterben; wer gerecht ist, wird leben. Wer sündigt, sündigt für sich allein." Das Brechen solchen Aberglaubens ist die Begründung der Gerechtigkeit. Unter Ezechiel sieht man jene Frau nochmals, aber jetzt als Mutter. Das Kind ist geboren, dieser Sohn des Wortes, diese Frucht der Gerechtigkeit.

Wie aber wächst dieses Kind? Sieh' es unter den Füssen der Persica: gewickelt, in den Armen der Mutter schlafend. Das Buch, das die Sibylle liest, enthält sein Geschick. Es wird wachsen. Es

will Zeit haben: die Intelligenz wird kommen. Ist es dasselbe Kind, das eine Mutter an ihr Herz drückt? Dasselbe, das so oft wiederkehrt in herkulischer Adolescenz, das zum Atlas der Propheten wird? Dies Kind ist ein Volk, ein heroisches Volk, das aus der Gerechtigkeit geboren wird und der Welt die Gerechtigkeit geben wird! Aber wie vieler Jahrhunderte, Generationen, Leiden bedarf es dazu! Alle diese Pilgerfamilien, arme ermüdete Reisende, die nicht mehr klagen und weinen, von Hunger, Elend stumpfsinnig und träge gemacht! Vielleicht wird Jemand kommen und ihnen Almosen geben. Ganz Italien bettelt. Ah! ah! ah! Domine Deus! Dieser kindliche Schrei des Jeremias klingt uns von allen Seiten entgegen. Der Mann mit dem langen orientalischen Bart, der den kolossalen Kopf in die Hand senkt, was sieht er? Ravenna, Brescia 1512, Mailands Qualen, den Sacco di Roma. Die kommende Barbarei, die Vernichtung der Kunst, der Humanität.

Es giebt noch zwei gute, gerechte Menschen: unterhalb des Jeremias. Der arme, sein Brot bettelnde Pilger — es ist der italienische Emigrant, der ewig Verbannte. So alt, so müde, wird er wandern, bis das Gericht kommt. Und die Völker sagen: siehe da Italien, das vorübergeht! Und der andere Sitzende, von Verzweiflung überwältigt: der naivste Schmerz, den je eine Hand zu malen gewagt. Aber es giebt noch Schlimmeres: die Vergewaltigung — die Sklaverei wird fruchtbar. Das Kind des Sklavenkindes, ein ungestaltes, elendes Wesen: die Karyatide unter Jeremias. Eine Rasse, welche die Atheisten lachen machen wird und fragen: wo ist Gott? Dies ist es, was Jeremias in Entsetzen, in tiefstes Dunkel, aus dem er sich nicht erheben kann, versetzt, in den unüberwindlichen Zweifel. Wie soll man an Gerechtigkeit glauben? Nicht ein Wort giebt es zu erwidern auf die Klage der Welt, auf den Schrei des eigenen Herzens. Nicht Gott, der Teufel herrscht. Der Teufel in allen Gestalten: im Gelehrten, im Priester, im Atheisten, im Mönch, im spanischen Landsknecht. Dinge, die Dante nicht im tiefsten Kreise der Hölle gesehen! —

Was Michelets überschwängliche Phantasie aus den Deckenbildern erklingen vernahm, war der Schrei des Elendes einer ganzen Zeit und des Verlangens nach Gerechtigkeit. Nur Michelangelo erlebte Beides und vermochte ihm Ausdruck zu geben.

Zur grotesken Karrikatur verzerrt erscheint diese wohl gewagte und im Einzelnen verfehlte, aber doch einen Kern von Wahrheit in sich bergende Deutung durch David Levi (Michelange, L'homme, l'artiste et citoyen. Trad. par Edouard Petit. Paris 1884). Das gesamte Werk wird für symbolisch erklärt: es ist ein Protest gegen die Kirche, gegen das entstellte falsche Christenthum. Der bisher verehrte falsche Christus, der Christ des Irrthums, der Gewaltsam-

keit, der Perversität, der Genius des Bösen ist Haman, der sich an die Stelle des Guten drängt. Die Wirkungen dieser Umwandlung zeigen sich in der Ehernen Schlange, welche — der Drache Dantes im Purg. XXXII — die falsche Kirche bedeutet. Die Menschheit wird betrogen und verrathen, sie verfällt von Neuem der Gewaltsamkeit und den Irrthümern des Heidenthumes. In den Lunetten: das Leid und Elend der modernen Völker. Mit Jonas beginnt das Heil; er stellt die Menschheit dar, die sich der Idolatrie und dem Irrthum entwindet, um sich zum Gott der Wahrheit und Gerechtigkeit zu erheben. Die Frau hinter ihm ist die neue Kirche, das zukünftige Christenthum. Auf dieses bezieht sich das Schauen der Propheten und Sibyllen: die Genesis ist nicht die des Alten Testamentes, sondern eine neue zweite. Zwei Darstellungen eröffnen die Epoche der wahren Erlösung: David, „die politische Freiheit", tödtet Goliath, und Judith, die Personifikation von Judäa, schlägt Holofernes, der Idolatrie, den Kopf ab. Zacharias studirt den Plan des neuen Tempels. Jesajas, Delphica, Cumaea zeigen Griechenland, Italien und Judäa in einem Gedanken der Menschlichkeit hoffnungsvoll verbunden. Jesajas verkündet die Tage der Freiheit, der Brüderlichkeit und des Friedens. Der nackte Jüngling mit Fruchtkorb ist die Gerechtigkeit, die im Laufe der Zeiten reift. Aber die Zeit der Erfüllung ist noch fern; das Jüngste Gericht, die Stunde der Rache, muss der neuen moralischen Ordnung vorangehen. Der umgewandelte Christus, der den Drachen tödtende Apollo, ist die antike Gottheit der Gerechtigkeit. Der Schlüsselwahrer der Kirche, Petrus, wird verdammt, die Hölle ist der Vatikan. An Stelle der Engel treten Menschen. Das alte Dogma: die Religion der Gnade, der reservatio mentalis, der falschen Frömmigkeit macht der neuen Religion der Gesetze der Gerechtigkeit, der männlichen Tugenden Platz.

II. Emile Montéguts Enthüllung des Hauptgedankens in der die Erlösung bewirkenden Kraft des Glaubens.

In seinen Impressions de voyage et d'art (Revue des deux mondes 1870, II. sér., vol. 85, S. 926ff.) vertritt Montégut eine Auffassung, die der Michelet'schen geradezu entgegengesetzt ist. Um zu verstehen, sagt er, muss man sich in den tief christlichen und katholischen Michelangelo versetzen und um Dessen Gedanken von der Erlösung, die durch den Sündenfall nothwendig geworden ist und von den Propheten und Sibyllen gesucht und verkündigt wird, zu erfassen, ist es von Wichtigkeit, vor Allem die Stichkappenbilder und die beiden Hauptgestalten Jonas und Zacharias ins Auge zu fassen.

Die auf jenen dargestellten Familien, die unbekümmert um die Welt, wie in Katakomben, die einen traurig, andere hoffnungsvoll, in der Unbekümmertheit der Armuth um äussere Formen dahinleben, sind es, in denen sich der Lebensstrom, der Samen, aus dem das Heil hervorgehen soll, vorbereitet. Es ist die Familie Jesus', die sich in der Zeit fortpflanzt. Jedes Bild zeigt zwei Generationen. Von ihnen, den Armen, den geistig Unmündigen, kommt das Heil, denn sie haben den Glauben. Selbst der Propheten Weisheit kommt von Kindern her. Nur die Demuth führt zum Heil, der Hochmuth zum Sturze: das lehren die Eherne Schlange und Haman. Aber auch alle Kraft wird der Niedrigkeit verdankt: gegen die Gottlosen waffnet Gott die Kleinen und die Frauen: David und Judith. In Jonas und Zacharias sehen wir die zwei moralischen Kräfte, die den Erlöser hervorbringen: Glaube und Gebet. Jonas sagt Christus durch sich selbst voraus, er ist der religiöse Gedanke in seiner Ursprünglichkeit, in rudimentärem Zustande; Zacharias, im priesterlichen Schmuck, repräsentirt die Idee der Religion im Besitze aller ihrer Symbole und Liturgieen, er ist das Bild der Kirche, des Stellvertreters Christi.

Die Tradition des Glaubens ist die der ganzen Menschheit: die antike und christliche verbindet sich, nach den Worten des Paulus: „das Heil kommt von den Juden, das Licht von den Heiden“. Die ganze Welt erwartet den Erlöser, ahnt ihn voraus und sucht ihn: dies nennt man katholisch im umfänglichsten Sinne. In den Propheten und Sibyllen sind alle Stufen angedeutet, auf denen der Mensch sich zum Unendlichen erhebt, und zwar gilt es da zwei Wege zu unterscheiden. Von der Libica bis zur Delphica, also in der Libica, Jesajas, Daniel, in der Cumaea und Delphica wird die Inspiration geschildert, die in dem Enthusiasmus des Geistes, in der Kraft der Intelligenz, in der Mühe geduldiger Untersuchung, d. h. in allen Eigenschaften, welche den menschlichen Genius bilden, beruht — die andere Reihe, welche von Jeremias, Ezechiel, Persica, der Erithraea und Joel gebildet wird, zeigt die Leidenschaft (Passion), das Prophetenthum, das aus der Intensität der Gefühle, aus der Kraft des Herzens, aus dem Sturm der Seele, aus unerschütterlicher Beständigkeit, kurz aus allen Eigenschaften, welche das moralische Wesen bilden, hervorgeht. Und Folgendes sind die Stufen. I. Die Stufen der Intelligenz — der Glaube: Jonas, die Frömmigkeit: Zacharias, die kontemplative Intuition: die Libica, der Enthusiasmus: Daniel, das geduldige Studium: die Cumaea, die Meditation: Jesajas, die poetische Entzückung: die Delphica. II. Die Stufen der Leidenschaft — der Schmerz: Jeremias, der Eifer: die Persica, die gewaltsame Liebe: Ezechiel, die Wissensgluth: die Erithraea, das treue Festhalten an der Wahrheit: Joel.

In Beziehung gesetzt sind die Gestalten, indem die einzelne Fähigkeit der Inspiration einer moralischen Tugend, die ihr entspricht, ihr entgegengesetzt ist oder ihr das Gleichgewicht hält, gegenübergestellt wird. So in der Libica die hoffnungsvolle Kontemplation der schmerzlichen in Jeremias, die Mittheilung der Geheimnisse in Daniel der Verschlossenheit in der Persica, das Raisonnement in der Cumaea dem Disputiren des Ezechiel, die Meditation des Jesajas der Wissensliebe der Erithraea; Joel und die Delphica sind als Sklaven des Glaubens mit einander verglichen: die Delphica gehört Gott an, der durch ihren Mund spricht, der Prophet der Wahrheit.

III. Hermann Hettners und Ludwig von Schefflers Erklärung des Werkes aus Platonischen Anschauungen.

In einem Aufsatz über Michelangelo und die Sixtinische Kapelle in den „Italienischen Studien zur Geschichte der Renaissance" (Braunschweig 1879, S. 247 ff.) glaubt Hettner den den christlichen Stoff gestaltenden Grundgedanken auf die Platonisirende Zeitphilosophie zurückführen zu dürfen, die den christlichen Begriff der Erbsünde durch Platons Anschauung von der Tragik der eingekerkerten Seele und deren Abfall von der Reinheit des göttlichen Urbildes erweitert habe. Auf die Tragödie, die in drei Akten: Geschichte der Schöpfung, Leben des ersten Menschenpaares (Grundthema in der Mitte) und Folgen des Sündenfalles dargestellt ist, folgt die Schilderung des Erlösungssehnens. Dieses ist bei Platon das Heimweh der Seele, ihr Streben nach Rückkehr, es ist der philosophische Erkenntnisstrieb, die seherische Begeisterung, der Eros. Aus solcher Platonischer Anschauung hat sich bei Michelangelo die alte Glaubensvorstellung in ahnungsvoll schauende Gotteserkenntniss verwandelt. Zwei Arten solcher Erkenntniss giebt es, die eine durch die denkende Vernunft, die andere durch die Liebe. Die erstere, die Vernunfterkenntniss, wird in den Propheten und Sibyllen geschildert. Wir gewahren die tiefe einsame Arbeit des sinnenden und denkenden Geistes, eine unvergleichliche Welt ringender Innerlichkeit, um es mit Worten des Marsilio Ficino (Kommentar zum Phaedrus) zu sagen: die sapientia divino furore infusa. Die Erkenntniss durch die Liebe lehren uns „die Vorfahren Christi" kennen: die Welt des Gemüthslebens, der Gottinnigkeit, der Erhebung frommer Demuth im Hoffen und Harren zu Gott durch die Liebe. Es ist dieses still glückliche Unschuldsbereich, das Marsilio Ficino mit den Worten: in Deo contenti bezeichnet.

In den „Vorfahren" zeigt sich kein Bruch zwischen Geist und Körperlichkeit, daher ist Michelangelo nie wieder der Antike so

nahe gekommen wie in ihnen; in den Propheten ist der Geist dem Körper entfremdet.

In diesem Zusammenhange seiner Anschauungen macht sich Hettner J. P. Richters Meinung zu eigen und sieht mit Diesem in dem einen Engel bei der Erschaffung der Sonne und bei jener des Adam die praeexistirende Eva (oder Madonna). Er weist auf Ficinos Erklärungen Platons hin, nach denen der Demiurg zuerst die Weltseele schafft, die den chaotischen Elementen Form und Maasse giebt, dann die Menschenseele, die in die stoffliche Wirklichkeit hinabsteigen soll. Die Darstellung knüpft also an die antike Vorstellung von der Psyche an, wie die Darstellung Gottvaters an das antike Zeusideal. —

In anderer Weise zieht L. von Scheffler in seiner Schrift: „Michelangelo. Eine Renaissancestudie" (Altenburg 1892) Platonische Anschauungen herbei. Für ihn ist der grundlegende Gedanke des gesamten Zyklus die Schilderung der vier Arten der *μανία*, des Wahnsinns als Schöpfergewalt im menschlichen Gemüthe.

1. Die künstlerisch poetische Mania tritt uns in den Schöpfungsszenen entgegen. Das eigentliche Zentrum des ganzen Werkes ist die Erschaffung Adams. Dargestellt vom Meister ist nicht die Schöpfung, sondern das Schaffen, das Ringen seiner eigenen erotisch beflügelten Künstlernatur. Das Unschöne, die „immortal forma", wie er es selbst (G. S. 218, Son. LVI) nennt, soll hervortreten, der divino concetto. Daher die gewaltige Anstrengung des Urkünstlers.

2. Die mantische Begeisterung. Im XXII. Kapitel des Phädros spricht Sokrates von der Prophetin in Delphi, von der Sibylle und den Anderen, welche, göttlicher Wahrsagekunst mächtig, für wahr Vielen Vieles vorausgesagt. Aber auch von Krankheiten und grössten Mühsalen hat ein in denselben auftretender und das Verborgene enthüllender Wahnsinn der Bedürftigen Erlösung gefunden. Es ist jene Art der Mania, welche in den Propheten und Sibyllen geschildert wird.

3. Der mystisch sühnende Wahnsinn in den Vorfahren Christi. Denn das einfache Harren auf den Herrn erklärt Deren weihevolle Stimmung nicht. Schwer lastet auf diesem Geschlechte, „was altem Götterzorn entsprang". Wir gewahren den krassen, stieren Ausdruck der Wahnbefangenen, namentlich in den Lunetten. In den Dreiecken ist es die Menschheit als natürliche Masse, die dem Götterzorn erliegt — man denkt an Michelangelos Worte „miseria d'esser nato." Der Weg zur Befreiung von den Leiden liegt in antikem Sinne in Reinigungen, nach alttestamentarischer Auffassung in den symbolischen Rettungen durch Gott: Judith, Haman, David, Eherne Schlange.

4. Die erotische Mania ist durch die nackten Jünglinge veranschaulicht. Sie sind weder als rein dekorative Erscheinungen noch als lebendige „Symbolik der architektonischen Kräfte" aufzufassen. Sie sind Polyklets Kanon zu vergleichen, welcher das Schönheitsideal an sich war, „der schöne Jüngling". Viriliter puer, quem canona artifices vocant (Plin. N. H. XXXIV, 55). Auch Michelangelos Jünglinge sind belebte Ideale, aber zugleich Charaktere, Individualwesen. Der Rhythmus der Darstellung bestimmt ihre Unterschiedlichkeit. Am hoheitsvollsten ist ihre Schönheit in den Figuren zu Füssen der Adamsschöpfung. Eine gewisse Beziehung zu den historischen Bildern scheint also obzuwalten.

Was in allen diesen Begeisterungszuständen Michelangelo schildert, ist schliesslich er selbst: es sind die dämonischen Gewalten, von denen er beherrscht wird.

IV. W. Henkes Erklärung der Gestaltung aus rein künstlerischen Rücksichten und die Idee der Schilderung der Menschheit nach ihren kleinsten und grössten Lebensäusserungen.

Nicht von den leitenden Ideen, sondern von den Mitteln der Darstellung, von den sichtbaren Gestalten, geht Henke in seinem Aufsatz über die Malereien von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen 1886, VII, 3 ff., 82 ff., 140 ff.) aus. Als bestimmendes Formalprinzip bezeichnet er zunächst den Reliefcharakter dieser Malereien: „um plastisch in der Fläche ausgebreitet zu wirken muss Alles, was dargestellt wird, selbst möglichst in einer Fläche ausgebreitet gedacht sein." Es müssen daher alle starken Verkürzungen wegfallen. Das Prinzip ist durchgeführt, nur Jonas bildet eine Ausnahme. Realistisch wird das Gesetz in dem Sinne motivirt, dass die Menschen sich möglichst dicht an die Wandfläche halten, um nicht herabzufallen. Dass wir die Zwickelflächen als gerade Flächen auffassen, hierfür dient die umgebende Architektur.

Die Betrachtung der einzelnen Kategorieen von Figuren ergiebt ihm nun eine Gestaltung des Menschen von den untersten Stufen noch ungeistigen Daseins bis zu den höchsten entwickelten geistigen Lebens.

1. Die Rüpel. Die Bronzefiguren in den Zwickeldreiecken. Hier scheint der Künstler in übermüthigster Laune zeigen zu wollen, wie man das Bild eines Menschen in einem Raum unterbringen kann: hineingerutschte, angestemmte, hinaufgekrochene Gestalten. Sie halten sich an, um nicht herunterzufallen, und sind keineswegs symbolische Personifikationen tragender Kräfte der Architektur. Darstellung des primitivsten Menschen.

2. Die Karyatiden. In sehr enge Grenzen gebannt, nehmen sie es mit dem Tragen nicht so ernst, als wüssten sie, dass sie von Stein sind. Was sie, fast immer ein Bube und ein Mädchen, und zum Theil von schon entwickelter Jugendfülle, treiben, sind nicht unschuldige Neckereien, sondern es ist ein Vorspiel von ernsteren Annäherungen und Konflikten. Zum Theil zeigt sich Verschämtheit, zum Theil zutrauliche Annäherung, weiter Zudringlichkeit der Knaben, endlich bedenkliche Balgerei von Knaben — also „ein tiefer Sinn im kind'schen Spiel". Darstellung einer weiteren Stufe der Entwicklung.

3. Die grösseren Kinder. Auch diese noch nackt, aber nicht mehr gemalte Skulptur. Hier, in dem leichten schlanken Dastehen, kommt der Künstler der Antike am nächsten. Übrigens tragen sie nicht die Tafeln.

4. Die Sklaven. Henke findet hier nicht Übermuth des Lebensgenusses, wie Springer, sondern peinliche Zwangslage. Zweierlei entscheidet über die Bewegungen: erstens die Sorge, nicht herunterzufallen, zweitens das unbequeme Geschäft, Draperieen und Festons an den Medaillons zu befestigen (nicht die Medaillons selbst). Eine glänzende Bethätigung von Michelangelos Eigenart im Gegensatze zur Antike. Gegen das Westende steigert sich die Komplizirtheit der Bewegungen. „Es ist die Freude am Menschen hier künstlerisch verkörpert, die der denkende Beobachter empfindet, wenn er den Matrosen in der Takelage, den Maurer auf hohem Gerüste mit voller Anspannung seiner Aufmerksamkeit und Kräfte ohne Lust und Gefälligkeit, aber mit ruhigem Ernst und sicherem Behagen seine Arbeit thun sieht." Wir gewahren hier also schon höhere Kultur des Menschen.

5. Die Propheten und Sibyllen. Hier tritt Hochreliefstil ein. Die Herrschaft rein geistiger Thätigkeit äussert sich darin, dass die Körperstellungen keine einheitliche Aktion aufweisen. Nur Hände und Blicke haben bestimmte Ziele und Angriffsobjekte. Auf sie beschränkt sich die Beseelung des Körpers. Auch sie dürfen sich nicht vom Platze rühren, ohne herunterzufallen, aber dies rein äusserliche Motiv tritt über höheren Intentionen zurück. Es handelt sich um geistige Arbeit: Lesen und Schreiben. In Anwendung kommen Bücher, d. h. fertige Schriften älterer Autoren, und Streifen zum Aufzeichnen eigener Gedanken. Übrigens tritt das Schreiben selbst zurück, wir sehen nicht die Betonung der Handgriffe wie bei den Evangelisten. Nicht in verborgenen Klüften, wie Grimm meint, sondern im Heiteren des Tages sitzen sie. Auch sind sie nicht, was Springer betont, aus der Ruhe ihres Daseins gerissen und seelisch in tiefste Bewegung versetzt, sondern es zeigt sich eine gewisse vornehme Gelassenheit in dem Wechsel der theils ruhigen,

theils lebhaften Momente ihrer Gedankenarbeit. In ihnen ist die höchste Stufe individueller Entwicklung erreicht: das Geistesleben als Selbstzweck des Lebens. Aber auch hier bleibt noch ein Ringen.

In der Gesamtheit dieser Gestalten ist also die typische Darstellung des Menschen auf allen Stufen seiner geistigen Kultur gegeben, und diese verschiedenen Bildungsstufen sind in das eine Mysterium des Kultus, das in den Geschichtsbildern der Decke begründet wird, einbezogen.

In den Stichkappen und Lunetten erscheint nicht der einzelne Mensch, sondern das Zusammenleben, und zwar durchweg als Leben der Familie. Der Maler Leibnitz charakterisirte die Verschiedenheit, indem er sagte: die Familien in den Stichkappen sind auf der Reise (man könnte sie fast alle als „Ruhe auf der Flucht“ bezeichnen), die in den Lunetten zu Hause. Henke sieht hier Nichts von Sehnsucht, Schwermuth und Hoffen, sondern nur ruhige, gemüthliche Zustände.

6. Die Stichkappen. Eine rein ideale Bildfläche. Hier tritt die Mutter besonders hervor. Es sind die Motive des Ausruhens, Schlafens. In den Wachenden zeigt sich wohl starke Übermüdung, aber nirgends Schmerz.

7. Die Lunetten. Hier sehen wir wieder mehr reliefartige Anordnung und die naturalistische Vorstellung, als ob die Menschen wirklich da oben sässen. Es sind fast wie Statuen gebildete Einzelfiguren in passivem Ruhen; nur vereinzelte aktive Bewegungen. Alltägliche, gelangweilte Stimmung herrscht vor. Innige Freude, Entzücken, Zärtlichkeit zwischen Mann und Frau kommen nicht vor. Die Durchführung ist geringer. Es zeigen sich Nachlässigkeiten. Die Bilder machen den Eindruck vergrösserter Skizzen. Von der Altarseite aus macht sich fortschreitende Entwicklung des Familienstandes bemerkbar.

Henke fasst seine Resultate in folgenden Worten zusammen: „diese Bilder stellen den Menschen als solchen und die Menschheit im Ganzen als Objekt der Heilsanstalten Gottes in der Kirche und als Subjekt der Bedürftigkeit nach dieser Hülfe der Gnade, wie gegenwärtig, an der Stelle dar, wo die Kirche sich selbst als Organ dieser Heilsanstalten Gottes vor Gott und der Welt feierlich darstellt. Sie thut es in lebendiger Kultushandlung durch ihren höchsten Klerus, dessen Dienste die Sixtinische Kapelle geweiht ist. Und dieser Eindruck soll durch den Schmuck an Wänden und Decke verstärkt werden. Verstärkt durch den Hinweis auf die grossen Werke und Thaten Gottes, aus denen die Kirche historisch erwachsen ist.“

Worauf es aber ankommt: „das Bild des menschlichen Lebens selbst, überall in den kleinsten und grössten Lebensäusserungen

des Geistes durch sichtbaren Ausdruck im Leben des Leibes mit Lust und Liebe belauscht und mit anschaulicher Naturwahrheit vor Augen gestellt, dies ist es, woran uns der Künstler die Freude theilen lässt, die er ohne Zweifel selbst, so lange er schaffend thätig war, daran gehabt hat.“

V. Julian Klaczkos Betonung des Einflusses Savonarolas und der Unabhängigkeit Michelangelos von litterarischen Quellen.

In seinen Studien: „Rome et la Renaissance. Jules II (Paris 1898, S. 328 ff.) weist Klaczko zunächst auf das Befremdende, Seltsame der ganzen Schöpfung hin: Michelangelo bricht mit aller Tradition, er stellt Engel ohne Flügel, Heilige ohne Aureole, Gottvater ohne Krone und Globus, phantastische Draperieen, die weder ein ideales Kostüm, noch das realistische der älteren Schulen zeigen, dar. Von aller Schönheit und Anmuth abstrahirt er. Nur auf das Kolossale, Pathetische, Nackte kommt es ihm an. Gesten und Haltung der Figuren stehen in keinem richtigen Verhältniss zu deren Charakter oder Funktion. Warum das erzürnte Gesicht bei Ezechiel, das gewaltsame und leidenschaftliche Gebahren der Libica? Warum diese Anspannung und Verrenkung des Körpers bei den nackten Jünglingen? Bloss um eine Guirlande zu halten? Putti, um eine enorme Architektur zu stützen! Auf den Beschauer scheint gar keine Rücksicht genommen zu sein: so entsteht kein Gesamtbild, keine Perspektive. Statt dessen eine bizarre Anordnung: die historischen Bilder zwischen den Bögen eines Hypäthraltempels, der mit polychromen Statuen geschmückt ist. Und trotzdem die Bewunderung, als die Kapelle geöffnet ward! Die Macht, die Fascination wirkte. Jeder fühlte, dass Inkommensurables messen zu wollen, kindisch sei.

Schon Condivi hat es ausgesprochen, dass hier die Stimme Savonarolas zu vernehmen sei. Spätere begnügten sich mit kurzen Hinweisen hierauf. Klaczko giebt nähere Erörterungen. Das Alte Testament spielte in den Predigten des Dominikaners eine grosse Rolle. Texte und Titel wurden den jüdischen Büchern entnommen (so die Serien von Predigten über die Arche Noäh, über die Propheten), kein Anderer war so wie er von der hebräischen Inspiration durchdrungen. Er nannte sich den Boten eines erzürnten Gottes, der ein Schwert ausstreckt: „gladius Domini super terram cito et velociter.“ Sein Ideal der Politik war das Judäa zu Samuels Zeiten. Er betrachtete sich selbst als einen Propheten und schrieb de veritate prophetica. Von 1491 bis 1494 predigte er alle Advente und Fasten über die Genesis. Ist es Zufall, dass die grossen Stoffe der Genesis, der Arche Noäh, der Propheten sich an der Sixtinischen

Decke finden? Es ist Savonarolas Einfluss, der sich hierin zeigt. Und unter ihm schafft Michelangelo eine grandiose Kosmogonie und Theogonie. Er enthüllt zum ersten Male die dunklen Horizonte und erhabenen Schrecken der Bibel. Für die Vorgänger war das Alte Testament eine Sammlung wunderbarer Erzählungen gewesen, ein Novellino, Genreszenen, intimes Leben, Idylle. Michelangelo bringt das religiöse Drama, ein unermessliches Mysterium, das der heisse Athem Savonarolas beseelt.

Die neun Bilder an der Decke sind zu je dreien wie in drei Triptychen gruppirt: die Schöpfung, das Paradies und die Sündfluth. Bei der Erschaffung Adams dürfte man an die alten Hymnen denken: veni creator Spiritus, oder Destrae Dei tu digitus und accende lumen sensibus. Die Frau unter dem Arme Gottvaters deutet Klaczko als Sapientia (Sprüche Salomonis VII. Kapitel). Dies Kapitel wird an bestimmten Festen der Maria (23. Januar, 8. September, 8. Dezember. Missale Romanum) rezitirt.

Für die Gestaltung der Propheten ist die Erklärung nicht in der Bibel zu suchen. Litteratur ist gar nicht in die Konzeption Michelangelos eingetreten. Jesajas hat Nichts von der biblischen Persönlichkeit mit dem Feuerwort und der Donnerstimme, Ezechiel trägt nicht die Züge des grossen milden Trösters der Exilirten, Daniel fehlt das Visionäre des Mannes, der zuerst das Wort vom Menschensohn gesprochen. Wären die Inschriften nicht da, man würde nur Jonas und Jeremias erkennen. Was die Sibyllen betrifft, so rechtfertigt kein ethnischer oder ethischer Zug die Benennungen. Nur die Delphica enthüllt uns ihre Persönlichkeit. Warum fehlt gerade die römische Sibylle, die Tiburtina?

Michelangelo schuf kein litterarisches oder philosophisches Werk. Nur seine Kunst war bestimmend für Wahl und Gestaltung. Die armen hebräischen Prediger giebt er, statt sie als Derwische zu charakterisiren, in superben Draperieen. Um die Namengebung kümmerte er sich wenig, nur um Kontraste und Rhythmen. Er will sie nicht nach der Verschiedenheit des Genies oder ihrer Schriften charakterisiren. Es handelt sich nur um allgemein menschliche Unterschiede: Geschlecht, Alter, Temperament. Schon früher hatte sich die Kunst mit diesem Stoffe grosse Freiheiten erlaubt, dies kommt ihm zu gute. Bezüglich der Delphica und des Jeremias kann man von den zwei Seelen in einer Brust: dem Ideal und der Traurigkeit sprechen. Wer aber wollte die Anderen interpretiren? Die Eindrücke sind immer verschieden. Alles ist grollend, unruhig in dieser vulkanischen Welt. Diese Wesen entstanden in der Dämmerung der Zeiten, als es Riesen auf der Erde gab. Sie gehören dem Traum-, dem Schattenreich an. Man findet ihresgleichen nur im Moses, im Penseroso, im Lear, bei Äschylos und

bei Beethoven. Als Gesamtes erscheint uns in ihnen das Bild der menschlichen Intelligenz in Arbeit, eine Phänomenologie des Geistes. Hat dies Motiv aber nicht dem fundamentalen Gedanken der Inspiration geschadet? Wo ist sie? Der Charakter ist zu scholastisch. Und diese Propheten und Sibyllen scheinen die Nothwendigkeit einer nahen Züchtigung zu proklamiren: Gladius domini super terram cito et velociter.

Das dekorative Element der Fresken besteht nur aus menschlichen Leibern. Die nackten Jünglinge, in denen mit Ausnahme von zweien (rechts über Daniel, links über Jesajas) Klaczko nur Zeichen der Trauer und des Schmerzes gewahrt, schaden nach seiner Meinung den historischen Szenen, indem sie das Interesse ablenken. Ist denn das überhaupt ein Rahmen? Und bedeuten diese Ignudi und Putti nicht Etwas?

Den liber generationis hat Michelangelo in symbolischem Sinne aufgefasst und in den Stichkappen dargestellt. „Die Armen und Niedrigen sind die wahre Familie Christi,“ sagt Savonarola. Jede dieser Generationen ist eine Präfiguration der hl. Familie. Es sind Volkstypen, Campagnolentrachten. Überall Schmerz, von Resignation bis zum Zusammenbruch. Nie hat der Meister so einfach gebildet, wie hier, nie eine Poesie von so intimem Zauber geschaffen. Im Gegensatz dazu ist in den Lunetten Alles bizarr, alles Improvisation, wir sind in der commedia dell' arte mit ihren Pierrots. Es sind ausgeführte Skizzen, die er seinem Buch entnommen. Vergebens sucht man die Grundidee. Man hat gewiss Unrecht, hier eine Fortsetzung der Genealogie zu gewahren.

In den Kindern unter Propheten und Sibyllen endlich Hast und Angst, aber auch konvulsivisches Lachen, sardonische Geistesäusserungen. Sie sind gewollt hässlich, grimassirend. Man sehe das Mädchen mit dem Namen des Jeremias.

VI. Carl Justis Betonung des positiv-historischen Inhaltes und Deutung des inneren Sinnes.

In kurzen Worten auch nur das Hauptsächliche der Darlegungen Justis, welche an Gründlichkeit der Prüfung, Vielseitigkeit der Beleuchtung und Reichthum an Gedanken alle früheren Besprechungen übertreffen, zusammenfassen zu wollen, ist unmöglich. Im Folgenden kann nur eine dürftige Skizze gegeben werden.

Es waren nach Justi die ausserordentlichen Umstände: die Gewaltsamkeit ihrer Entstehung, die der Sixtina ihr besonderes Gepräge aufgedrückt haben. Es war ein dem Meister aufgezwungenes Werk, das ohne Vorarbeiten und Vorbereitung in die Welt kam, fast wie eine Improvisation. Der Künstler behandelte altüberlieferte Geschichten, aber in dem, was er schafft, ist kaum mehr

ein Anklang an Früheres. Es ist wie aus dem Nichts entstanden. Als er den Auftrag, Apostel zu malen, zurückwies, war sein Trachten auf eine höhere Menschheit gerichtet. Vielleicht führte ihn der Karton von Pisa auf die Sündfluth und damit auf die hebräische Urgeschichte. „Da fand er eine Menschheit, wie sie weder in der Kirche noch in der Gegenwart Platz gehabt hätte: Sterbliche, die auch mit Menschen und Göttern gekämpft, deren Leben ein Zwiegespräch mit dem Höchsten war; voll von den Aufregungen der Schicksalseingriffe; und nicht ohne Züge aus der Nachtseite der Natur." Und nun fand er, dass dieser Stoff sich an die schon vorhandenen Gemälde der Kapelle anschliesse.

Und nun geht die für das Juliusdenkmal geplante Statuenwelt in die Malerei der Decke über. Der Bildhauer begnügt sich mit wenigen historischen Szenen; es ist ihm um Einzelfiguren zu thun. Er zerstückelt die Decke in diesem Bestreben. Die Propheten und Sibyllen, die aus den thronenden Figuren des Denkmals hervorgehen, sind in Malerei übertragene Statuen. Die Gefangenen des Denkmals verwandeln sich in behende Sklaven. Als Ornament dient die menschliche Gestalt. Nachahmungen plastischer Werke entstehen in den Kinderstatuen, in den Bronzeakten, in den Medaillons.

Nun muss er aber doch Maler werden und bewährt sich als solcher in der unübertrefflichen koloristischen Wahrheit der Körper, in der farbigen Wirkung des Ganzen, die zu einer unendlich durchdachten Harmonie gebracht wird. Die optische Schönheit ist dem poetisch-plastischen Werk der Motive ebenbürtig. „Ja man darf behaupten, er habe hier zum ersten Mal den malerischen Stil gelehrt." „Denn dieser liegt doch wohl nicht bloss in Tiefendarstellung oder Luftperspektive und Landschaft." „Wer könnte verkennen, dass in diesen Propheten und Sibyllen das offene Geheimniss des Malerischen Ereigniss geworden ist, wie nie zuvor und nachher."

In der Organisation des Ganzen verzichtet er auf perspektivische Konsequenz. Seine Quadratur ist nur Mittel, nur Rahmenwerk. Man soll sie nicht ernst nehmen. Er lehnt den Illusionismus Mantegnas und Melozzos ab. Henkes Erklärung, man müsse sich die Figuren wie auf Emporen denken, ist ganz verfehlt. Eine andere Konsonanz in poetischem Sinne zwischen Bild und Raum ist gefunden. „Die Vorstellung einer stufenweisen Befreiung der Gestalt von Gebundenheit in jedem Sinne, des Einklangs ihrer Natur und Funktion mit den Höhenverhältnissen ihres Orts beherrscht den Organismus des Ganzen." Zunächst das Motiv ein blosser Fall der Funktion des körperlichen Mechanismus: die Zwischenwesen in Stein- und Bronzefarbe. Die Gruppen der Lunetten und Stich-

kappen, obwohl gleichfalls ihren Flächen sinnreich angepasst, sind doch viel mehr als deren Verzierung. Die geometrische Form wird verschleiert. Die sitzenden Kolossalgestalten stehen nur in vagem Verhältniss zu der dreieckigen Form der Zwickel, die übrigens den Abschluss der vertikalen Wand des Hypäthraltempels vorstellen. Die Ignudi heften Schilde an, sie gleichen Voluten. Je schmaler ihre Stützfläche, um so gelenker werden die Bewegungen. Sie bezeichnen die Grenze der Bewegung im Bereiche der Schwerkraft. In den schwebenden Figuren hört die Beziehung zum Tektonischen auf. Hier triumphirt die Malerei.

Stofflich zeigt sich der Organismus in einer Ordnung von Zonen. Sie umringen in konzentrischen Kreisen die Zentralbilder. Man könnte auch das System der Emanation erkennen: „im Anfang die schaffende Energie des reinen Geistes; dann der Geist in der Sphäre der Endlichkeit: der Intellekt im Kampfe zwischen Licht und Finsterniss (die Propheten); der Kreislauf des praktischen Lebens mit seinem Wechsel von Arbeit und Ruhe bis zum Versinken des Bewusstseins; endlich die blinden Kräfte, die das materielle Universum beherrschen. Innerhalb der Zonen die Variation: homogene Motive wollen übersehen und beherrscht sein. Die Differenzirung zeigt einen Fortgang vom Einfachen zum Verwickelten, von Ruhe zu Bewegung, vom Ausgeglichenen zum Kontrast."

1. Die Schöpfung und Urgeschichte. Die Menschheit, die Michelangelo schildert, ist nach dem Bilde eines vollkommenen Geschlechtes geschaffen. In ihrer Mitte ragen die Verkündiger der ewigen Gerechtigkeit, die Anwälte der Geringen und Unterdrückten, denen die Ahnung einer Weltreligion des Geistes und der Liebe zuerst aufgegangen ist. „Die Wirkung ist also eher ein Gefühl der Erhöhung unserer Natur, und wenn auch nicht der Nichtigkeit des Bösen, doch der höheren Macht des Guten."

Michelangelos Interpretation der heiligen Urkunde ist nach dem Geist, nicht nach dem Buchstaben. Seine Phantasie belebt den durch die Jahrtausende geheiligten Begriff durch geistvolle und tiefsinnige, bisweilen bizarre Einfälle: eine künstlerische That ohne Gleichen. Es weht darin ein prometheischer Odem. Von Geist und Empfindung kirchlicher Färbung ist wenig zu spüren. Man hat den Gottvater mit des Phidias Zeus verglichen. Das ist irrig: Michelangelos Idee liegt weit ab von der hellenischen. Ein Bildniss der Gottheit wollte der Künstler eigentlich nicht: er malt das Schaffen, den Willen, die That, und hierfür findet er das Analogon im künstlerischen Schaffen. Die Schöpfungsbilder zeigen, eine grosse Fahrt durchs All schildernd, vier Momente einer Idee: den Hervorgang der Welt aus Nichts, die Bildung des materiellen Universums, die Schöpfung der Lebewesen und den Aufgang des göttlichen Ebenbildes.

Die drei Geschichtsbilder sind die Verbindungsglieder der allgemein menschlichen mit der jüdischen Geschichte: das Ende einer Urzeit, die Wiederherstellung des neuen Erdelebens, der Anfang der Völkergeschichte. Andere symbolische Deutungen sind nicht ausgeschlossen. „Wenn die Welt, mit der zerstörenden Kraft des Bösen in ihrem Schoosse, fortbestehen soll, so muss dieses mit der göttlichen Weltordnung in Verhältniss gebracht werden. Die ausgleichenden Mittel der Vorsehung sind drei: die Sühne, die Strafe, die Scheidung. Das kann der tiefere Sinn jener Bilder sein. Aus der Scheidung muss der Streit kommen: Kampf und Sieg ist der Inhalt dreier Eckbilder. — Das ewige Licht, das sich dort (im göttlichen Ursprung der Welt) in mannigfachen Strahlen bricht, kämpft hier mit der Finsterniss. Der Idee des Lebens tritt als finsteres Gegenbild sein Feind, der Tod, entgegen. Das Werkzeug aber des Todes ist (nach Michelangelos Dichtungen) die Zeit, der alles Leben erliegen muss, und desshalb ist es die zeitliche Form, die Geschichte, in der uns von dem Schatten des Daseins, dem Tode, erzählt wird." Die vier Eckbilder, die Rettungen des auserwählten Volkes schildernd, erhalten durch die absurde Form der sphärischen Dreiecke den Charakter von Triumphbildern. Wie Statuen an den vier Ecken des Hypäthraltempels erscheinen Judith, Haman, David und die Schlange, deren Nebenfiguren, wie in Dämmerung und transitorischer Aktion, in der Tiefe versinken.

2. Die Propheten und Sibyllen. Sie sind des Meisters grösster Wurf, der aus seinem eigenen Wesen, dem ein prophetischer Zug zu eigen war, die Gestaltung gewinnt. Sein Inneres erzittert von den italischen Geschicken, ist von Ahnungen leidenschaftlich bewegt. Sein Geist leidet unter Episoden intensiver Heimsuchungen, er hat den Hang zur Einsamkeit, sein finsteres Temperament ist von der Nachtseite der Dinge angezogen. Seine Werke gemahnen zuweilen an Visionen. Er scheint ein nahendes Wiederaufleben altprophetischen Geistes zu ahnen. Aber es ist falsch, wenn man hier mit Burckhardt nur Stimmungen oder mit Henke nur Lösung von Formproblemen gewahrt. Der Inhalt der Darstellungen ist ein sachlicher, positiv historischer. Michelangelo, von Savonarola geleitet, hat die Bibel gründlich studirt, und aus ihr muss die Deutung der Propheten gewonnen werden. In der Darstellung der Sibyllen durfte er rein erfinden. Er achtet die Tradition hier nicht und zeigt in der Heroine, der Seherin, wie er weibliche Schönheit verstand, und die Typen des Alters. Wahrscheinlich sollen die fünf Gestalten fünf Nationen oder Erdtheile bedeuten: die Libica Afrika, die Persica Asien, die Cumaea Italien und Rom (als Verfasserin der römischen Stadtorakel erhält sie den Platz in der Mitte), die Erythraea das äolische Griechenland, die

Delphica das europäische Griechenland. Die Anordnung der Sibyllen von Ost nach West entspricht der Folge der zeitlichen Momente ihres Wirkens. — Die Charakteristik der Propheten wurde aus den alttestamentarischen Schriften gewonnen; bestimmte Stellen in diesen waren maassgebend für die Motive. In einigen Fällen nimmt Justi auch Beziehungen zu der Zeitgeschichte Julius' II. an.

Die den Gestalten beigegebenen Knaben stammen von jenen Engeln, welche nach alter Doktrin die göttliche Erleuchtung den Propheten vermittelten (so auch bei Savonarola). Aber Michelangelo verwandelt sie in Famuli, Prophetenschüler. Zumeist verstehen sie kaum, zuweilen sieht ihr Kindersinn mehr als der zerstreute Prophet. Es sind Obertöne in dem zwölffachen Unisono. Sie spiegeln wieder. Und hier bemerkt Justi, es sei ganz falsch zu behaupten, dass Michelangelo nicht verstanden habe, Kinder zu malen.

Die Reihenfolge der Propheten ist annähernd historisch: Jonas am Anfange, Zacharias am Ende. Aber hier wie auch bei dem Stammbaum greife die Reihenfolge im Zickzack von der einen Seite der Decke zur anderen hinüber. Nur Joel ist chronologisch nicht am richtigen Platze. Ihre Bildung ist nicht typisch, sondern individuell, die farbige Brechung des Willensstrahles (Jean Paul Richter) im Charakter. Individuell in Zügen, Gestalt und Tracht. In der Gewandung, die zur Individualisirung dient, nichts Historisches, Orientalisches (Ausnahme: Ezechiel), auch keine Belastung mit Schmuck. Sie ist weder bizarr noch trivial, selbst dem Kleinen ist liebevoll Gewicht beigelegt. Von den Insignien des Standes nahm er den Prophetenmantel, der die Würde und Simplizität gab. Bei mysteriösen Vornahmen tritt Verhüllung, für feierliche Akte ernster Schmuck ein.

3. Der Stammbaum. Auch hier keine Gefühls- oder Stimmungsmalerei. Rückkehr zum Einfachen, Namenlosen, Niederen. „Die Armen sind die Lieblinge des Herrn" und ähnliche Stellen der Bibel (wie das Magnificat) mögen bestimmend gewesen sein. Nirgends gekrönte Häupter. Auffallend, dass sich keine Spur von Religiösem zeigt, Nichts von „Hoffen und Harren". Das vorgebliche Erlösungsbedürfniss wohl nur Verlangen nach Nachtruhe. Die Lunettenbilder ausgeprägt realistisch. Kleine Erlebnisse aus geschichtlosem Familiendasein. Volksthümliche Züge. Blicke in das Innere römischer Haushaltungen. Aber Michelangelo kennt das Familienleben nicht als Gatte und Vater. Es ist ein Stich ins Trübe zu gewahren. Selbst die Kinder erscheinen als Plage. Keine Sentimentalität, aber auch keine Poesie. Die Frau spielt die erste Rolle. In den Stichkappen ist Ruhe, Stille, Schlaf dargestellt. Es ist der Abend nach dem geschäftigen Tagesleben.

Als Motiv ist die Wanderschaft gewählt (in Zelten gedacht?). Ein Vorspiel der Ruhe auf der Flucht.

4. Die dekorativen Figuren. Hier will sich Michelangelo gütlich thun als Mann vom Metier. Die Dekoration wird zum Theil den geschichtlichen Personen gleichwerthig.

Die Ignudi. Ihr Wesen ist ihre Funktion. Arbeiter, die mit der festlichen Ausschmückung des Raumes beschäftigt sind. So nannte man sie Sklaven, obgleich ihre Gestalt nichts Banausisches hat. Ihre Entstehung ist klar. Das Wappenzeichen der Rovere: das Eichenlaub wollte angebracht sein. Es wurde in Gewinden gegeben, verbunden mit dem Triumphbogenmotiv der Medaillons. An Stelle der festontragenden Putten der älteren Kunst tritt die Thätigkeit von Jünglingen. Diese lebten schon in seiner Phantasie: attische Jünglinge einer Palästra. Es weht griechische Luft. Haben diese Gestalten nicht eine Bedeutung, stehen sie hier nicht gewissermaassen als Vertreter der schönen Künste?

Die Kinderpaare. Progression von einfach ruhigen Motiven zu bewegt verwickelten. Erst noch Atlantenthätigkeit, dann allerlei drolliges Gebahren. Henkes Behauptung von Erotischem weist Justi zurück.

Die Bronzeakte. Sie sind doch wohl symbolisch zu deuten als Kräfte der Architektur: ein lebendiges Analogon des Schubes der Bögen.

In einer Schlussbetrachtung endlich hebt Justi die Bedeutung und Eigenthümlichkeit des Kolorites hervor und dessen volle Beherrschung durch Michelangelo, der durchaus nicht bloss Zeichner gewesen sei, und wendet sich gegen Henkes Behauptung von der Zurschaustellung der Anatomie, auf die malerische Gestaltung der weichen Oberfläche hinweisend.

VII. Martin Spahns Erklärung der Konzeption aus der Charsamstags-Liturgie.

Eine letzte Erklärung habe ich nachträglich noch hinzuzufügen: die Martin Spahns (Michelangelo und die Sixtinische Kapelle. Berlin 1907).

Er schildert die Vorosternstimmung des Charsamstags, welcher der Tauftag der Katechumenen ist, die Weihe des Feuers, der Osterkerze und des Wassers, sowie die Lesung der zwölf Prophetien. Der Ritus „verherrlicht sowohl das Geheimniss der körperlichen Auferstehung des menschgewordenen Christus aus dem Grabe, wie das Geheimniss der geistigen Auferstehung, deren der mystische Leib des verklärten zur Rechten Gottes thronenden Christus, die Gemeinschaft der Gläubigen, durch die Taufe theilhaftig wird. Die zwei ersten Prophetien, dem ersten und fünften Kapitel der Genesis

entnommen, erzählen die Schöpfung, sowie die Erbarmung Gottes mit den Menschen bei der Sündfluth. Im Ritus der Taufhandlung erklingt die Klage Davids: „wie der Hirsch nach dem Wasserquell schmachtet". Sie wird übertönt durch das Entzücken über die Kraft und Reinheit des Wassers, bei dessen Verherrlichung wiederum die Sündfluth erwähnt wird: das Abwaschen der Vergehen der schuldigen Welt.

Spahn nimmt an, dass diese Feier Michelangelo im Jahre 1508 die Grundzüge seiner Konzeption eingegeben habe. „Die zartesten Fibern seines religiösen Gefühls wurden durch die christliche Lyrik der Liturgie, ihre glaubende Zuversicht, ihre ahnungsvolle Symbolik, ihre Christus allein sich hingebende Frömmigkeit in Schwingungen versetzt. Zugleich gerieth seine Künstlerphantasie in den Bann der eigenthümlichen Art und Weise, wie die Liturgie diese rein christlichen Motive in eine ganz alttestamentliche Staffage rückt, worin die Öde und das Halbdunkel und die prophetische Gebärde herrscht, und die der jehovitische Geist mit seinem Pathos durchweht. Plötzlich erschienen vor seinem geistigen Auge in den Gewölbezwickeln der Kapelle die erregten erhabenen Gestalten der Seher, deren Prophetien in seinen Ohren nachklangen."

Spahn sucht nun weiter das Losringen der künstlerischen Idee aus dem lyrisch-pathetischen Stimmungsuntergrund der Liturgie zu verdeutlichen.

Zunächst die symbolische Bilderreihe: den Prophetenchor als eine Stufenleiter von Symbolen des gotterleuchteten Schauens (Typus Savonarola): die 5., 6., 7. und 12. Prophetie der Liturgie. Der Künstler wählt zunächst nur die vier grossen Propheten. „Er schied also den einzigen kleinen Propheten in der Folge der Lektionen, Jonas, aus und ersetzte die schemenhafte Erscheinung Baruchs durch die ihm nahestehende des Jeremias, der zwar in den Propheten keine, in der Gesamtliturgie der heiligen Worte durch seine Trauerklänge eine um so bedeutsamere Stellung innehat. Dann fügte er den Vieren aus Raumrücksichten noch Joel als Propheten des ersten Tages der Fastenzeit, als Propheten des Aschermittwochs hinzu.

„Voran stellte er einen sechsten Propheten, Zacharias. Die christliche Kunst pflegte Zacharias von jeher einen Platz über dem Eingang der Gotteshäuser einzuräumen, weil ein Vers seiner Schriften von der Liturgie auf den Einzug in Jerusalem gedeutet wird."

Dann fügte Michelangelo die Sibyllen hinzu (die in der Liturgie nicht erwähnt werden). „Er konnte kaum anders, als mit den Propheten zugleich diese sich vorzustellen." Er zieht sie als ästhetisches Werthelement heran, als Typen des metaphysischen sich Versenkens in die Geheimnisse der Weltordnung."

„Auch die Vorfahren (gleichfalls nicht in der Liturgie) waren dem Künstler in die Erinnerung gekommen."

Als Schlusspunkt hätte nun der Liturgie zufolge Christus gehört. „Der geläuterte Geschmack, das strengere Denken der ‚Zeitgenossen Julius' II.' verwehrte ihm, Diesen mit der Naivetät mittelalterlicher Künstler zu bringen. Da bot sich Jonas dar, als Stellvertreter der Auferstehenden und zugleich Symbol der Wiedergeburt der Menschheit."

„Und es erbarmte sich seines Volkes der Herr," so heisst es mit Jonas' Worten in der Liturgie. Der typologische Bilderkreis tritt ein. Als Verherrlichung der Auferstehung wählt für die Eckbilder Michelangelo die vier Rettungen des Volkes Israel, deren zwei als rechte Kreuzesbilder gedacht sind. Gesellt werden die in der Liturgie angeführten Thatsachen: Opfer Abrahams und das Passahlamm.

Ein drittes verbindet sich mit dem Symbolischen und Typologischen: das Historische. Erschaffung des Lichtes, entsprechend dem „Es werde Licht" der Liturgie, der Sündenfall und die Sündfluth (Liturgie). Diese Hauptbilder riefen Seitenbilder hervor. Endlich findet der leise David'sche Sehnsuchtsruf der Liturgie seine künstlerische Gestaltung in den „Vorfahren", für welche Dantes Schilderung im vierten Gesang des Inferno bestimmend wird.

Die Gestaltung des dekorativen Aufbaues darf ich kurz mit Spahns Inhaltsangabe des Kapitels charakterisiren: „Auf den in die Kapelle Eintretenden wird als erstes eine rein dekorative Wirkung der Decke erstrebt. Allmähliche Überleitung aus ihr zum Bewusstwerden des geistigen Gehaltes der einzelnen Bilderreihen; erzielt durch die Scheinarchitektur einer Tempelhalle, die mit Widderköpfen (sie deuten, wie der Widder beim Opfer Abrahams, auf das Opfer Christi hin) als einzigem Ornament und mit Kränzen zur Osterfeier geschmückt wird. Die Bedeutung dieser Architektur für das Verständniss des Gemäldes, verglichen mit derjenigen der Jenseitskonstruktionen Dantes. Ideeller Aufbau des Gemäldes auf den typologischen Bildergruppen der Wölbung der Querwände: 1. Die Altarwand. Beziehung des Weltschöpfungs-Triptychons auf Jonas (Welt- und Ostermorgen). Ausgestaltung der Triptychen; Hinordnung aller anderen Bilderreihen auf die Altarwand, der Propheten und Sibyllen auf Jonas, der Lunetten auf die Passahnacht und Abrahams Opfer, der Historien durch Einfügung der Erschaffung Evas, des Ecce homo-Typus, und der Medaillonbildchen der Königsgeschichte auf die Himmelfahrt Eliä und das letzte Opfer Daniels. 2. Die Thürwand. Die „Rettungen". Zacharias als Typus des bejubelten, die Schmach Noahs als Typus des verschmähten Christus der Passion, das Lunettenpaar mit den Typen der drei Völkerfamilien der Schrift (Semiten, Hamiten, Japhetiten). Ergänzung des

Tempelschmucks durch die Inschrifttafeln in halber Tempelhöhe („die Vorfahren").

Weiter führt Spahn aus, wie ein höchster Fortschritt in Michelangelos Gestaltungskraft eintrat, indem das allegorische Wesen der Antike überwunden ward und die Scheidung zwischen Symbolen im christlich-germanischen Sinne und bloss dekorativer Funktionen eintrat. Als bevorzugtes dekoratives Motiv bezeichnet er das Kind. Nur die Atlanten, welche die Architektur bekrönen, machen eine Ausnahme. Durch sie wird eine sinnlich ästhetische Kontrastwirkung zu dem reinen Geistesleben der Propheten und Sibyllen erzeugt. Sie haben eine Umschaltefunktion zwischen den Propheten- und Schöpfungsbildern (unterstützt von den sinnenden Frauen der Stichkappen). Waren die Atlanten zuerst bloss dekorativ gedacht, so gewinnen sie dann aber eine besondere Bedeutung. Die Ostererwartung wird nicht bei den Juden, sondern auch bei den Heiden gezeigt. „Grosse der Antike und des Islams hatte Dante im Vorhof der Hölle gefunden. Michelangelo macht die Lunetten zu einem solchen Vorhof: es ist dieselbe Welt heroischer Gestalten, antike Matronen und Frauen, antike und morgenländische Dichter, Forscher und Helden. Und in den Atlanten werden Symbole des antiken Eifers für die Kunst gegeben." Der antike Mensch als Künstler schmückt die Tempelhalle für die Wiederkunft des Heilands, während die Prophetien des Alten Testamentes in ihr erklangen, um den Glauben an den wahren Gott wachzuerhalten.

Dies in Kürze der Inhalt der begeisterten Ausführungen Spahns. Ich vermag nicht sie für zutreffend zu halten. Die Beziehungen des Gemäldezyklus zu der Charsamstagliturgie sind viel zu geringfügig, als dass wir diese als Quell der Inspiration anzunehmen hätten. Das von Spahn errichtete Gebäude ist ungenügend fundirt und wird nur künstlich aufrecht erhalten. Der ganze Zusammenhang der Darstellungen, den die Liturgie nicht bringt: die alttestamentarischen Mythen von der Schöpfung der Welt, dem Sündenfall, der Sündfluth und der Verheissung an Noah, Propheten und Sibyllen, Vorfahren Christi und Typen des Erlösungswerkes, war doch in ganz geläufigen Vorstellungen, welche zudem immer wieder von der Kunst behandelt worden waren, dem Christen jener Zeit vertraut — und auf diesen Zusammenhang kommt es an! Ich verstehe nicht, wie man irgend eine besondere Quelle der Inspiration aufzufinden sich bemüht. Michelangelo knüpft einfach an die Tradition an, nur dass er sie aus seinem grossen Geiste, durch die räumlichen Bedingungen zu einer Auswahl von Szenen genöthigt, neu gestaltet!

Auch Spahns Erklärung des Geistes und Charakters der einzelnen Gemälde aus Michelangelos eigenen Stimmungen scheint mir

verfehlt. Ganz abgesehen davon, dass die Zeit der Ausführung doch nicht die Zeit der Entwürfe war, halte ich eine solche Erklärung prinzipiell für unrichtig. Nur in sehr bedingter Weise ist es erlaubt, aus Kunstwerken auf die momentane Gemüthsverfassung des Schöpfers Rückschlüsse zu ziehen.

IV

Deutungen der einzelnen Darstellungen

A. Die Deckenbilder

I. Die Scheidung von Licht und Finsterniss.

Dies ist nach Vasari und Condivi der in diesem Gemälde geschilderte Vorgang. Vasari: Iddio con le braccia si sostiene sopra se solo e mostra amore insieme et artifizio. Condivi: Iddio, che col moto delle braccia divide la luce dalle tenebre. Fast alle neueren Erklärer haben hieran festgehalten. Nur Justi, der den Gegensatz von Licht und Dunkel zu schwach ausgedrückt und die Vorstellung: Auseinanderschiebung von Licht und Finsterniss geschmacklos findet, will nicht das fiat lux, sondern die Ordnung des Chaos gewahren. Steinmann meint, es seien die beiden ersten Schöpfungsakte: Scheidung von Licht und Finsterniss, von Wasser und Land dargestellt; bei Pastor (Geschichte der Päpste III, 806) steht zu lesen: „Himmel und Erde, die Welt der Geister und die Materie, ruft Gott, zuerst allein erscheinend, ins Dasein.“ Im Einzelnen ist Folgendes zu bemerken: Lübke und Grimm deuten die Bewegung der Arme als ein Zerreissen von Licht und Finsterniss, Springer sieht in ihr die unbedingte gebieterische Macht, Justi (und ähnlich Spahn) das Auseinanderschieben des Gewölkes, Steinmann die Lostrennung von Kräften, die ein Theil der Urkraft Gottes sind. Montéguts Gedanke: Gott, der sich aus dem Chaos ringt, kehrt bei Klaczko, Justi und Steinmann wieder. Sein Blick erschliesst den Gedanken der Schöpfung, sagt Montégut; Grimm nennt ihn still in sich schwebend, Justi vergleicht ihn einem Schwimmer, der sich selbst, mit Beinen und Armen, Bahn durch den Raum macht, Knapp einem rasenden Wirbelsturm; Wölfflin sagt: er wälzt sich in wallenden Wolken herum; Spahn: plötzlich stürzt, ja fällt er in den Weltenraum. Springer sieht ihn als Herrn des Alls, das er allein im Fluge ausfüllt; Klaczko meint, er komme, wie erstaunt über die Einsamkeit, aus dem Dunkel. „Es ist,“ sagt Justi, „der Gottessturm (ruach elohim), der uranfänglich über den Gewässern der Tiefen schwebte. Wolken sind ein Bild des ruhelos, ohne feste Form und Ordnung Bewegten, ein Bild

des Chaos. Auch die Gestalt ist die unruhigste von allen hier, das Schroffste von Verkürzung und Kontrapost ist hier gewagt. Vom Gesicht sieht man fast nur Nasenspitze und Kinn, in hässlicher Verschiebung." „Welch ein Kontrast zu dem Anfangsverse der Genesis!" „Bei Michelangelo sieht es mehr aus wie in den Kosmogonieen und Natursystemen: der Streit ist der Vater der Dinge." Steinmann meint, das Bild wirke wie ein nicht ganz zur That gewordener Gedanke, wie eine dem Stoffe nicht völlig abgerungene Form. „Gott ist ein Geist, und nirgends erhalten wir den Eindruck einer fast körperlosen Vision wie hier."

Prüfen wir nun von Neuem das Gemälde! Über der in kreisender Bewegung vorwärts drängenden Gestalt Gottvaters ist es dunkel, unter und vor ihr licht. Es vollzieht sich also eine Scheidung von Licht und Finsterniss. Justi hat nicht Recht, wenn er das in Abrede stellt, wohl aber, wenn er behauptet, die Bewegung der Hände könne nicht den Akt dieser Scheidung bedeuten. Was aber bedeutet sie? Unzweifelhaft, wie Justi will, ein Auseinanderschieben von Wolken, ein Freimachen der Bahn für den Flug. Hierüber lassen die drei Skizzen im Oxforder Buch, sowohl die zwei, welche den Schöpfer noch in Vorderansicht zeigen, als die dritte, unmittelbar das Fresko vorbereitende, keinen Zweifel. Hier sind die Wolken viel deutlicher angegeben, als im Bilde. Also Gottvater zertheilt im Fluge die Wolken. Aber ist das Alles? Beachtenswerth erscheint, dass nur dort, wohin die Hände greifen, sich ballende weisse Wolken zu sehen sind, sonst sehen wir nur eine dunstige Atmosphäre. Die Dünste gewinnen also durch die Berührung Gestalt. Und weiter: in jener dem Fresko sonst entsprechenden Skizze ist der linke Arm wagerecht ausgestreckt, eher ein wenig gesenkt, nur der rechte Arm ist in starker Aktion. Die Änderung im Wandbild ergab den Eindruck einer stärkeren Kraftanstrengung und die Verstärkung des Momentanen. Durch letztere werden wir aufgefordert, die weitere Entwicklung des Vorganges uns vorzustellen: und diese kann nichts Anderes sein, als dass die Arme auseinandergehend, die Wolken wegschiebend, ein jeder einen Halbkreis beschreibt. Diese Bewegung wird also alle Dünste verdrängen, es werden sich, wie wir uns auszudrücken pflegen, die Wolken zertheilen und der Himmel wird klar werden. Man denkt an die Worte Donners im „Rheingold":

Schwüles Gedünst
schwebt in der Luft,
lästig ist mir
der trübe Druck:
das bleiche Gewölk
samml' ich zu blitzendem Wetter;
das fegt den Himmel mir hell.

Dargestellt also ist, bleiben wir beim natürlichen Vorgang und fassen nun die Bewegung Gottvaters und die Scheidung von Licht und Finsterniss in Eines zusammen, der Augenblick, da die Sonne, das Licht durch Wolken bricht. Was heisst dies aber anders, als: „es wird Licht." Ein Vorgang wirkender Naturkräfte ist also in ächt mythischer Gestaltung in Gott personifizirt.

Gottvater ist der Lichtspender, seine Bahn ist die Bahn des Lichtes! Schauen wir nun näher hin. Die hellste Lichterscheinung umgiebt sein Haupt. Er bringt das Licht mit sich, es leuchtet auf seiner Gestalt. Er entringt sich nicht dem Chaos, dem Dunkel: er durchleuchtet es. Denn er selbst ist das Licht. Und wie das Licht erst Formen schafft, so gewinnt das Nichts erste Gestaltung unter seinen Händen in den Wolken. Der Raum entsteht. Und nun wird uns auch die kreisende Bewegung Gottes verständlich: nach allen Seiten breiten die schaffenden Hände den Raum, den Himmelsraum aus! Er strömt gleichsam zentrifugal von dem mächtigen Körper mit dem Lichte aus. Und in diesem Rotiren der Gestalt kommt ein Elementares zum Ausdruck, das auch in ihrer Bildung: in dem Vorwiegen der Körperlichkeit und dem Verbergen des Kopfes sich zeigt. Sie scheint in der Bewegung selbst erst räumliche Formung zu erhalten: der Michelangelo'sche Mythus berührt sich mit der Laplace-Kant'schen Theorie. — Prüfen wir nun, ob und wie diese aus dem Werke selbst gewonnene Vorstellung mit den Hinweisen des biblischen Mythus übereinstimmt.

„Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüste und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebete auf dem Wasser. Und Gott sprach: es werde Licht. Und es ward Licht. Und Gott sahe, dass das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsterniss und nannte das Licht Tag und die Finsterniss Nacht. Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag." (1. Mos. 1, 1.—5.). Das „Wort" war nicht darzustellen, die Handlung des Scheidens von Licht und Finsterniss unbestimmt. Andere Stellen der Bibel gaben bestimmtere Anschauungen. Sprüche 8, 27: „Da er die Himmel breitete, war ich daselbst..., da er die Wolken droben festete." Weisheit 11, 18: „Denn es mangelte deiner allmächtigen Hand nicht, welche hat die Welt geschaffen aus ungestaltetem Wesen." Sirach 43, 13: „Er hat den Himmel fein rund gemacht, und die Hand des Höchsten hat ihn ausgebreitet." Ps. 8, 4: „Denn ich werde sehen die Himmel, deiner Finger Werk." Ps. 33, 6: „Der Himmel ist durch das Wort des Herrn gemacht." Ps. 102, 26: „Und die Himmel sind deiner Hände Werk" (ebenso Ebr. 1, 10.). Ps. 104, 1: „Licht ist dein Kleid, das du anhast: du breitest den Himmel aus wie einen Teppich." Und man vernehme zugleich alte Hymnen:

Deus, qui coeli lumen es
Satorque lucis qui polum,
Paterno fultum bracchio
Praeclara pandis dextera.
(Daniel, Thes. I, 66. Nr. LVIII.)

Gott, der du des Himmels Licht bist und Erzeuger des Lichtes, der du das von väterlichem Arme gestützte Himmelsgewölbe mit deiner herrlichen Rechten ausbreitest.

Der Ambrosianische Hymnus de diei primae opere (Daniel I, S. 57, Nr. XLIX):

Lucis creator optime,
Lucem dierum proferens
Primordiis lucis novae
Mundi parans originem.

Qui mane junctum vesperi
Diem vocari praecipis:
Tetrum chaos illabitur:
Audi preces cum fletibus.

Man höre endlich die Stimmen des Neuen Testamentes. Joh. 1, 4: „In ihm war das Leben und das Leben war das Licht der Menschen.“ 5: „Und das Licht scheinet in der Finsterniss und die Finsternisse haben es nicht begriffen.“ 2. Kor. 4, 6: „Denn Gott, der da hiess das Licht aus der Finsterniss hervorleuchten.“

Fassen wir die so gegebenen Motive zusammen: das Lichtwerden (das Scheiden von Licht und Finsterniss, das Hervorleuchten des Lichtes aus der Finsterniss), Gott ist das Licht und Erzeuger des Lichtes, sein Kleid ist Licht, aus dem Licht geht die Welt hervor und es vernichtet das Chaos, Gott breitet die Himmel mit seiner Rechten, die er mit seinen Armen stützt, sie sind seiner Finger Werke und er festet die Wolken — fassen wir dies zusammen, so sehen wir unsere Deutung des Gemäldes in jedem Sinne bestätigt: Gottvater ist als das Chaos vertreibender Bringer des Lichtes und Gestalter des Himmelsraumes dargestellt. Sein erstes Wirken zeigt ihn:

vor sich den Tag und hinter sich die Nacht.

Kaum dürfte es ein zweites Gemälde geben, das so lehrreichen Aufschluss über Michelangelos Stil giebt. Wenn Justi sagt, es sei undenkbar, dass hier das: „Es werde Licht“ dargestellt sei, so muss man erwidern: wie sollte der Maler, der in plastischem Geiste nur auf die Darstellung des Menschen bedacht war und zugleich alle allegorischen Attribute verschmähte, die Wirkung dieses Wortes darstellen? Man stelle sich vor, wie Rembrandt diese Licht- und Raumwerdung verdeutlicht hätte! Dies ging über das Vermögen des Plastikers in der Malerei hinaus: man gewahrt an diesem Bei-

spiel die Grenzen des plastischen Stiles in der Malerei. Und es erklärt sich hieraus der in den verschiedenen Auffassungen des Freskos sich kundgebende Mangel an Deutlichkeit in der Gestaltung der Vorstellung durch Michelangelo, zugleich aber tritt Dessen grandiose Genialität in dem Versuche der Bewältigung unüberwindlicher Schwierigkeiten zu Tage.

II. Die Erschaffung von Sonne und Mond und das Hervorbringen der Pflanzen.

Die von Vasari und Condivi gegebene Auffassung des Gemäldes, als eines, eine Doppelhandlung in sich schliessenden, ist von fast allen Erklärern festgehalten worden. Nur einige Wenige waren anderer Meinung. Quatremère de Quincy hielt es für undenkbar, in der hinteren Figur Gottvater zu sehen, er deutete sie als das von Diesem vertriebene Chaos; der Rezensent der Harford'schen Biographie in der Quarterly Review (1858) schloss sich ihm an und sprach von dem Symbol der Dunkelheit, die vor dem Lichte flieht; und neuerdings hat Pastor den Gedanken wieder zum Ausdruck gebracht: „Licht und Finsterniss scheidet er: die Nacht entflieht vor seinem Machtwort.“ Diese Annahme erscheint ausgeschlossen, denn 1. haben wir die beachtenswerthen Aussagen der beiden alten Biographen, 2. würde Michelangelo doch sicher dem Chaos nicht genau die gleiche Gestalt und Gewandung wie Gottvater gegeben haben, 3. wäre doch nicht der gleiche helle Himmelshintergrund auch für „die Nacht“ beibehalten, 4. ist die Scheidung von Hell und Dunkel im ersten Fresko dargestellt, und 5. bezeichnen, wie wir gleich sehen werden, Sonne und Mond Tag und Nacht.

1. *Die Erschaffung von Sonne und Mond.* „Er schafft, indem er auf die beiden Gestirne hinweist“, ist bei Condivi zu lesen. Platner sagt: „er ruft sie ins Dasein, indem er ihnen den Ort anweist, wo sie auf göttliches Wort erscheinen sollen“, Springer: er weist ihnen ihre Stelle an, Grimm braucht den Vergleich: Gottvater, wie ein furchtbares Gestirn, dem die niederen Welten wie leichte Funken aus seinem uranfänglichen Feuer absprühen. Justi sagt: „wo der Finger hinweist, an dem Punkte leuchten Sonne und Mond auf; wie der Reiterführer, durchs Schlachtfeld galoppirend, Kohorten da und dorthin wirft.“ Steinmann spricht von Herrscherbefehlen: „es ist, als hätten die ausgestreckten Zeigefinger des Demiurgen eben den Anfang von Sonne und Mond beschrieben und ihnen ihre Bahn gezeichnet.“ Wölfflin: ein augenblickliches Innehalten: Sonne und Mond stehen da. Knapp: mit einem Fingerzeig bannt er sie an das Firmament.

Bezüglich der Gesamtbewegung — die v. Ramdohr als den Anstand eines schlechten Schauspielers zu bezeichnen wagte — wird

die Plötzlichkeit und das Ungestüme, von Klaczko und Justi auch die der Ubiquität gleichkommende Schnelligkeit hervorgehoben. Wölfflin kennzeichnet sie näher: „herandonnernd reckt Gottvater die Arme, wobei er den Oberkörper mit jähem Ruck zurückwirft und kurz dreht; ein kurzes Innehalten.“ Auch Steinmann meint: „es ist, als ruhe Jehovah einen Augenblick im All, als habe er den Oberkörper nach hinten gegen den Sturmwind zurückgeworfen, der ihn vorwärts treibt.“ Anders Justi: „in wagrechter und kreisförmiger Richtung durcheilt er den Raum: im Flug, ohne Aufenthalt formt er das Weltgebäude.“ „Der Blick ist zornig, flammend, wie das feurige Wesen dieser Himmelskörper; die tief gefurchte Stirn, das finster umwölkte Auge, die zurückwallenden Haare, die schwellenden Nüstern drücken die zum Affekt gesteigerte Willenskraft aus.“ Er findet nun hier den Aufgang des Lichtes (der geblendete Knabe): es fällt dort mit der Entstehung des selbst leuchtenden Zentralgestirnes zusammen, und ebenso mit der Schöpfung des Himmels. Spahn meint: „bei der völligen Befreiung der Idee von allen Banden und Schlacken gehe es wie ein Brausen und gewaltsames Halten durch den ganzen Leib der Gottheit. Der unbeschäftigte linke Arm und der untere Körper biegen sich zurück. Es ist eine rein reflexive, schlaffe Bewegung.“

Steinmann zunächst habe ich zu erwidern, dass in der Genesis naiv, aber deutlich, die Lichtschöpfung (I. Tagewerk) von der Erschaffung der Gestirne (erst IV. Tagewerk) unterschieden wird und dass in der kirchlichen Anschauung (vgl. die Hymnen) die Tagewerke viel zu genau fixirt waren, als dass der Künstler damit willkürlich hätte verfahren können. Ausserdem aber ist, wie ich früher darlegte, auf dem ersten Bilde deutlich zwischen Licht und Dunkel unterschieden, hier aber nicht. Also entsteht das Licht nicht hier durch die Sonne.

Was die Bewegung anbetrifft, stimme ich Justi zu: es ist kein Innehalten, sondern ein unendliches, kreisförmiges Schweben, während dessen die Gestirne entstehen. Weder Wölfflins noch Steinmanns Schilderung scheint mir zutreffend. Denn erstens wird die Gestalt nicht vom Sturmwind getrieben, sondern bewegt sich ihm, wie das Wehen der Gewandung und Haare hier wie an der hinteren Figur zeigt, dem Wind entgégen, und zweitens ist er in lagernder Stellung gegeben und streckt den Oberkörper, weit entfernt davon ihn mit einem Ruck nach hinten zu werfen, in der Kraftanstrengung nach vorne. Die Luft trägt ihn, wie wir für Augenblicke den Vogel ohne Flügelschlag schwebend dahingleiten oder auch wie wir ein mächtiges Wolkengebilde ziehen sehen. Mit seiner wunderbaren Kunst hat der Künstler es verstanden, uns durch die Erinnerung an Beides: nämlich durch die beiden wagrecht ausgestreckten Arme

an die Flügel des Vogels, durch das weitgebauschte Gewand an die Wolke, das Schweben vollständig einleuchtend zu machen. Als Gesamteindruck siegt die Vorstellung einer Gewitterwolke, aus welcher der Blitz fährt.

Der Charakteristik, die Justi von dem Kopfe giebt, ist Nichts hinzuzufügen.

Nun aber die Bewegung der Arme und Hände! Sie drückt ein Herrschergebot aus, das Zweierlei in sich schliesst: die Entstehung der Gestirne und die Anordnung ihrer regelmässigen Bahn. Geschiedene Bahnen und geschiedene Zeiten, das sagt uns die Gegensätzlichkeit der Richtungen in den Armen. Und mit dieser Erkenntniss erschliesst sich uns eine andere neue: wir sehen die Trennung von Tag und Nacht vor uns. Links auf der Sonnenseite das Tageslicht, in dem wir die Engel deutlich gewahren, rechts den nächtlichen Schatten, in den die Knaben gehüllt sind, unmittelbar neben der hellen Mondscheibe. Merkwürdig, dass man dies noch nicht gesehen hat: ist doch die nächtliche Wirkung durch die düster vom hellen Schein der Mondscheibe sich abhebenden Gestalten und den linken beschatteten Arm des Schöpfers unmittelbar veranschaulicht, offenbart sich doch in den vorderen Engeln ein erwachendes Streben, in den hinteren ein scheues Sichverbergen! Ja: es ist wohl erlaubt, noch einen Schritt weiter zu gehen.

Vier Engel oder Genien begleiten den Schöpfer auf seinem Fluge. Man hat sie die einzelnen Laute, die einzelnen Kräfte seines schaffenden Wortes genannt (Kugler), es erscheine in ihnen die schöpferische Kraft vervielfältigt (Lübke), sie seien die plastischen Manifestationen des Geistes, die vielfachen Emanationen der transcendenten Idee (Klaczko), in ihrer Geisterschaar ströme der Urquell des Lebens aus (Justi). Noch unerschaffen in den Augenblicken erster Thätigkeit, wie sie das vorangehende Bild zeigt, erscheinen sie hier. „Es ist die Geburt der Sonne, der Augenblick ihres Aufleuchtens, wo sie aus dem Dunkel jener göttlichen Fülle hervortreten. Das ‚Werde‘ ist zu ihren Ohren gedrungen“ (Justi). Sie sind die ersten der Geschöpfe. Der Ausgangspunkt für ihre Anbringung war in der alten künstlerischen Tradition gegeben; aber die Art ihrer Erscheinung ist eine ganz neue. Es sind hier und in den folgenden Bildern weder die gewandeten Engel noch die Putti, noch die Seraphim der vorhergehenden Kunst. Es sind Knaben und Mädchen, die, über die erste Kindheit hinaus, geistig lebendig schon an den Vorgängen verständnissvollen Antheil nehmen, ohne doch das Unbewusste und Unmittelbare des Kindes verloren zu haben.

Wer meinen Ausführungen im II. Band (S. 194ff.) gefolgt ist, wird nicht daran zweifeln können, dass Michelangelo bei der Bildung

dieser Figuren allgemein an die intelligiblen Kreaturen: die Ideen oder vielleicht schärfer gesagt, an die aus der intelligiblen Welt der Formen hervorgehenden „Seelen der himmlischen Sphären und Gestirne" (von den Platonikern: Götter, von uns Engel genannt) gedacht hat. Christliche und antike Vorstellungen sind in ihnen verschmolzen.

In unserem Bilde nun sind es vier, und sie sind verschieden charakterisirt. Links vorne ein freudig staunender, zu Gottvater aufschauender Knabe, fast ganz von den Mantelfalten sich befreiend, in froher, vorwärts strebender Haltung, als warte er nur auf den Befehl zur losgelösten Thätigkeit. Hinter ihm ein weiblicher Genius, nur mit dem Kopf emportauchend und den emporschauenden Blick durch die Arme vor dem blendenden Sonnenlichte schützend. Rechts ein, wie Condivi richtig sagt, vor dem verderblichen Mondlicht scheu sich zurückziehender und verhüllender Knabe, hinter ihm ein anderer, fast ganz hinter Gottvater versinkend: nur sein nach hinten gesenkter Kopf ist im Dunkel sichtbar. Wenn nun die Scheidung von Tag und Nacht geschildert ist, liegt der Gedanke nicht nahe, in den vier intelligiblen Kreaturen den Tag und die Morgendämmerung, den Abend und die Nacht personifizirt zu sehen? Eine einzelne herauszugreifen, wie Hettner die weibliche Gestalt als Weltseele bezeichnend, es thut, geht nicht an.

Der Schöpfer ist hier Kronos, in ewigem Fluge der Zeit, in Tag und Nacht, und weiter in den vier Tageszeiten sich differenzirend. Der Gestaltung des Raumes im ersten Bilde folgt hier im zweiten die der Zeit. Wir sehen die Ideen der Medicigräber vorgebildet.

Diese rein aus der Betrachtung des Gemäldes gewonnene Deutung wird durch die biblischen Stellen, an die Michelangelo anknüpfen musste, durchaus gerechtfertigt.

In der Genesis (1, 14—19) heisst es: „Und Gott sprach: es werden Lichter an der Veste des Himmels, die da scheiden Tag und Nacht, und geben Zeichen, Zeiten, Tage und Jahre. Und seien Lichter an der Veste des Himmels, dass sie scheinen auf Erden. Und es geschah also. Und Gott machte zwei grosse Lichter; ein gross Licht, das den Tag regiere und ein klein Licht, das die Nacht regiere, dazu auch Sterne. Und Gott setzte sie an die Veste des Himmels, dass sie schienen auf die Erde und den Tag und die Nacht regierten und schieden Licht und Finsterniss. Und Gott sahe, dass es gut war. Da ward aus Abend und Morgen der vierte Tag."

Sirach 43, 1. Und wer kann sich seiner Herrlichkeit satt sehen? Man siehet seine Herrlichkeit an der mächtigen grossen Höhe, an dem hellen Firmament, an dem schönen Himmel. 2. Die Sonne,

wenn sie aufgehet, verkündigt sie den Tag; sie ist ein Wunderwerk des Höchsten. . . . 5. Das muss ein grosser Herr sein, der sie gemacht hat, und hat sie heissen so schnell laufen. 6. Und der Mond in aller Welt muss scheinen zu seiner Zeit, und die Monate unterscheiden, und das Jahr austheilen. . . . 10. Also hat sie der Herr in der Höhe heissen die Welt erleuchten. 11. Durch Gottes Wort halten sie ihre Ordnung und wandern sich nicht müde.

Hiob 9, 10. Er thut grosse Dinge, die nicht zu forschen sind, und Wunder, deren keine Zahl ist. 11. Siehe, er gehet vor mir über, ehe ich es gewahr werde; und verwandelt sich, ehe ich es merke.

Ps. 104, 3. Du fährest auf den Wolken wie auf einem Wagen und gehest auf den Fittichen des Windes. 4. Der du machest deine Engel zu Winden, und deine Diener zu Feuerflammen. . . . 7. Aber vor deinem Schelten enfliehen sie, vor deinem Donner fahren sie dahin. . . . 19. Du machst den Mond, das Jahr darnach zu theilen; die Sonne weiss ihren Niedergang.

Ps. 99, 2. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Veste verkündiget seiner Hände Werk. 3. Ein Tag sagt es dem andern, und eine Nacht thut es kund der andern. . . . 6. Und dieselbe (die Sonne) gehet heraus, wie ein Bräutigam aus seiner Kammer, und freuet sich wie ein Held, zu laufen den Weg.

Ps. 8, 4. Denn ich werde sehen die Himmel, deiner Finger Werk, den Mond und die Sterne, die du bereitest.

Alle Stellen anzuführen, in denen Gottes gewaltige Macht, sein Nahen im Donner und im Sturme geschildert wird, wäre überflüssig. Es ist der alttestamentarische Gott, in Sonderheit der Gott der Propheten, den der Künstler dargestellt hat.

Am Schlusse stehe der Ambrosianische Hymnus (de opere diei quartae; Daniel, Thes. I, S. 60, Nr. LII):

Coeli Deus sanctissime
Qui lucidum centrum poli
Candore pingis igneo,
Augens decoro lumine.

Quarto die qui flammeam
Solis solam constituens
Lunae ministrans ordinem
Vagos recursus siderum.

Ut noctibus vel lumini
Diremptionis terminum
Primordiis et mensium
Signum dares notissimum.

2. *Die Erschaffung der Pflanzen.* Über ein kleines Stück Erde schwebt Gottvater, in die Tiefe des Raumes sich verlierend,

hin. Unter dem Wink seiner Hand entstehen Pflanzen: Gras und Kräuter. Vasari sagt merkwürdiger Weise: er schaffe die Thiere. „Die winzige Andeutung der Pflanzenwelt durch ein Klümpchen Gräser und Farrnkräuter," meint Justi, habe eine tiefere Bedeutung: „die Schöpferkraft ist gleich gegenwärtig im Kleinsten wie im Grössten." Wie der Sturmwind im Frühling das erstarrte Leben erweckt, so lockt die Rechte Jehovahs das Grün hervor (Steinmann). Müntz und Steinmann vergleichen die Bewegung mit dem Pfeil, Wölfflin sagt: „wie aus der Kanone geschossen." Beide Vergleiche scheinen mir nicht glücklich. Wiederum wird man meines Erachtens mehr an Wolkentreiben gemahnt und zugleich in der augenblicklich angezogenen Bewegung der Beine an den Schwimmer. Hier ist es nach ausgetobtem Gewittersturm die vom Wind an den Rändern zerfetzte, lastende, Regen spendende Wolkenmasse, die dahinzieht, die Fruchtbarkeit der Erde weckend. Bei Sirach 24, 4. 5 heisst es: „ich bin Gottes Wort und schwebe über der ganzen Erde wie die Wolken."

Die Erde! Es handelt sich hier offenbar um die Erschaffung nicht nur der Pflanzen, sondern zugleich der Erde, also um das ganze dritte Tagewerk. 1. Mos. 1, 9. „Und Gott sprach: es sammle sich das Wasser unter dem Himmel an besondere Örter, dass man das Trockene sehe. Und es geschah also. 10. Und Gott nannte das Trockene Erde und die Sammlung der Wasser nannte er Meer. Und Gott sahe, dass es gut war. 11. Und Gott sprach: es lasse die Erde aufgehen Gras und Kraut, das sich besame; und fruchtbare Bäume, da ein jeglicher nach seiner Art Frucht trage, und habe seinen eigenen Samen bei sich auf Erden also. Und es geschah also. 12. Und die Erde liess aufgehen Gras und Kraut, das sich besamete, ein jegliches nach seiner Art; und Bäume, die da Früchte tragen und ihren eigenen Samen bei sich selbst hatten, ein jeglicher nach seiner Art. Und Gott sahe, dass es gut war. 13. Da ward aus Abend und Morgen der dritte Tag."

Der Ambrosianische Hymnus lautet:

Telluris alme conditor
Mundi solum qui separans
Pulsis aquae molestiis
Terram dedisti immobilem.

Ut germen aptum proferens
Fulvis decora floribus
Fecunda fructu sisteret,
Pastumque gratum redderet.

Dass eine Scheidung des Wassers von der Erde nicht angedeutet ward, kann nicht befremden. Genau hält sich Michelangelo ja nie

an den Text, und der Darstellung des Wassers ist das nächste Bild gewidmet. Auch dachte der Meister nicht an die Schöpfung des Planeten Erde — eben so wenig wie dies in der Bibel der Fall ist — sondern an das Element. „Die Berge gehen hoch hervor," wie es bei dem Psalmisten (104, 8) heisst und weiter: „Du feuchtest die Berge von oben her; du machest das Land voll Früchte, die du schaffest; du lässest Gras wachsen für das Vieh und Saat zu Nutzen der Menschen" (104, 13. 14).

III. Gottvater über dem Wasser schwebend erschafft die Thiere.

Die zwei verschiedenen Deutungen des Bildes seitens Vasaris: Scheidung von Wasser und Erde, und Condivis: Gottvater befiehlt dem Wasser, Thiere hervorzubringen, kehren auch in der neueren Litteratur wieder. Platner, Müntz, Knapp vertreten die erstere; Lübke, Springer, Justi, Steinmann die zweite. Andere, wie Grimm und Wölfflin, begnügen sich mit der allgemeinen Angabe des Schwebens über dem Wasser und des Segnens. Zunächst scheint der Mangel an aller Andeutung des Thierlebens für Vasaris Interpretation zu sprechen: er erklärt sich aber leicht, denn erstens wären Thiere im Wasser tief unter dem Schöpfer gar nicht bemerkbar zu machen gewesen und zweitens musste dem Meister, wie Justi bemerkt, „eine Vorführung dieser bunten Welt von Gestalten kindisch vorgekommen sein". Wohl aber wäre es möglich gewesen, die Scheidung von Wasser und Land, wenn sie beabsichtigt war, kenntlich zu machen. Und wie wäre die sanfte Bewegung der Hand zu erklären — die Bewegungen des die Elemente beherrschenden und gestaltenden Gottes, die wir kennen gelernt, sind ganz anderer Art. Knapps Deutung: „eine mächtige Hand erhebt sich, greift aus der Wolke hervor, und die Scheidung hat sich vollzogen," besagt gar Nichts. Mit Recht ist das Segnende, das „Alldurchwaltende" (Wölfflin) dieser Hände des „Allliebenden und Allsorgenden" (Justi), „das Heiligen des Wassers" (Spahn) hervorgehoben worden; Justi sagt: „sie wollten die Wesen des Wassers und der Luft zum Dasein laden." Und endlich: der Zeitfolge nach haben wir in diesem Gemälde die Darstellung des fünften Tagewerkes, das die Erschaffung der Thiere im Wasser und des Gevögels enthält, hier zu erwarten.

„Und Gott sprach: es errege sich das Wasser mit webenden und lebendigen Thieren, und mit Gevögel, das auf Erden unter der Veste des Himmels fliege. Und Gott schuf grosse Wallfische und allerlei Gethier, das da lebet und webet, und vom Wasser erreget ward, ein jegliches nach seiner Art; und allerlei gefiedertes Gevögel, ein jegliches nach seiner Art. Und Gott sahe, dass es gut war. Und Gott segnete sie und sprach: seid fruchtbar und

mehret euch und erfüllet das Wasser im Meer; und das Gevögel mehre sich auf Erden. Da ward aus Abend und Morgen der fünfte Tag.“ (1. Mos. 1, 20—23.) Im Ambrosianischen Hymnus (Daniel, Thes. I., S. 61, Nr. LIII) heisst es:

Magnae Deus potentiae
Qui fertili natos aqua
Partim relinquis gurgiti
Partim levas in aera.

In der Geste des Segnens ist die Schöpfung der Lebewesen gegeben: es ist der Augenblick ihrer Entstehung, die Fruchtbarmachung des Elementes, der liebevolle Befehl: werdet, wachst und vermehrt euch. Es liegt in dieser Gebärde zugleich das Spenden des Lebens und das Beschützen desselben. Ob Michelangelo, wie Justi will, auch das Besänftigen des Elementes habe andeuten wollen, bleibt mir zweifelhaft.

Und nun beachte man die Gesamterscheinung. Dass sie wie schwerer Nebel über den Wassern schwebe (Knapp), scheint mir nicht, auch nicht, dass Gott, wie ein Adler seine Schwingen, so seine Arme ausbreite (Steinmann). Sanften Fluges schwebt er daher: an die Stelle der jagenden Sturmwolke ist eine sanft wandernde helle Sommerwolke getreten, die sich auszubreiten scheint. Füllhornartig öffnet sich das Gebilde des sich blähenden Mantels, aus dem die Fülle der Lebenskraft in den Gestalten hervorquillt. Wie wohlig geborgen fühlen sich die drei Knaben, die den Schöpfer auf der Fahrt begleiten! Undeutlich bleibt die Bewegung des einen hinter dem linken Arme, der andere schaut nach der Seite, als gewahre er Etwas — einen Vogel? — in der Luft, der dritte ist im Dunkel hinten versteckt.

Überblicken wir jetzt die drei ersten Schöpfungsbilder, so ergeben sich einige weitergehende zusammenfassende Betrachtungen. In drei Bildern hatte Michelangelo die fünf Tagewerke zu schildern. Er half sich, indem er in dem zweiten eine doppelte Handlung brachte und die ersten beiden Tagewerke in einem Vorgang vereinigte. Waltete bei dieser Anordnung nicht ein bestimmter Gedanke, dem sich die einzelnen Thatsachen der Schöpfungsgeschichte anbequemen mussten und durch den er die gebotene Vereinfachung in der Viertheilung gewann? Ich meine: ja. Die Konzeption der vier Momente war, so scheint es, mit der Vorstellung der vier Elemente verbunden. Im ersten Bilde sehen wir Nichts wie Dünste und Wolken: die Luft. Im dritten die Erde, im vierten das Wasser. Ist es zu gewagt, in dem Sonnenball des zweiten Vorganges das Feuer zu erkennen? In diesen Rahmen also wären die Einzelvor-

gänge eingespannt. Die Luft: die Durchdringung der Finsterniss mit Licht, die Gestaltung des Raumes und damit des Himmels. Das Feuer: die Erschaffung der leuchtenden Gestirne, die Gestaltung der Zeit in Tag und Nacht. Die Erde: die Erschaffung des Vegetativen. Das Wasser: die Erschaffung des Animalischen.

Von der Art seiner Werke aber hängt Wesen und Erscheinung Gottes selbst ab. Die Wandlungen, die sich in seiner Darstellung vollziehen, sind oft von den Erklärern bemerkt und gekennzeichnet worden. Ich möchte sie kurz so fassen: im ersten Bilde: der elementare, sich selbst erst gestaltende Gott, im zweiten: die Erscheinung zur scharf ausgeprägten Manifestation bewussten, herrischen, Gesetze gebenden Willens geworden, im dritten: der aus sich durch Lebensmittheilung Lebenweckende, zu dem Vergänglichen Sichwendende, im vierten: der milde, gütige Spender väterlicher Liebe. Und wie er so in vier Gestalten: als Titan, als Herrscher, als Walter, als Vater sich zeigt, scheint sich die wachsende Vollkommenheit der Schöpfung in ihm selbst zu spiegeln, scheint er selbst eine erhabenste Entwicklung durchzumachen aus Sturm und Drang bis zu seliger Ruhe. Man beobachte sie in der verschiedenartigen Bildung des Kopfes von dem in der Verkürzung derb und ungeistig wirkenden im ersten Bilde bis zu dem patriarchalischen, seelenvollen im letzten, und in der verschiedenartigen Bethätigung und Charakteristik der Hände von der physischen Arbeit des Ringens mit dem Chaos bis zu dem freien, gefühlerfüllten Walten des Segnenden. Die Tracht aber bleibt durchweg die gleiche: eine Art Werkmannsrock mit anliegenden langen Ärmeln und ein mächtiger hellvioletter Mantel.

IV. Die Erschaffung Adams.

Vasari sagt: Gottvater, der von den zarten Engeln getragen werde, als bedeute er das ganze Gewicht der Welt, reiche Adam die Hand, und Dieser scheine nicht von menschlicher Hand, sondern nochmals von Gott in diesem Bilde erschaffen worden zu sein. Condivi deutet die Handbewegung: Gott gebe Adam gleichsam die Vorschriften dessen, was er thun und was er unterlassen solle.

Die neueren Deutungen sind anderer Art. Die meisten Erklärer sehen in der Bewegung der Hand Gottvaters die Mittheilung des Lebens: der Lebensfunke springt über; seit Füssli und Ramdohr wird der Vergleich mit dem elektrischen Funken immer wiederholt. Niccolini (Del sublime e di Michelangiolo), dem Kestner (Römische Studien 1850, 14) und Justi folgten, brachte einen anderen Gedanken: die Wiederspiegelung der Armbewegung Gottes in der des Adam. Durch die Berührung strömt Leben in den Körper, hebt sich die Brust zu freiem Athem und dringt die Seele in das Auge

(Springer). Der Leib richtet sich auf aus lebloser Masse zum kraftvollen Körper, das Bewusstsein erwacht (Knapp). Die erste Regung des neuen Zustandes scheint ihn zu durchzucken, als ahnte er, fest in Träumen liegend, was mit ihm vorgeht; wie im Schlafe erhebt er willenlos die Hand (Grimm und ähnlich Justi). Er kommt vom Schlaf und erhebt sich, wie beim Sonnengruss die vom Nachtthau gebeugten Blumen (Montégut; das Bild der Blume auch bei Grimm und Steinmann). Die blosse Annäherung genügt; noch ehe ihn die Hand berührt, erwacht Adam (Justi). Adam vereint latente Kraft und völlige Hülflosigkeit; das Liegen ist so, dass man sieht, er kann nicht von selbst aufstehen, nur den Kopf ist er im Stande, Gott zuzuwenden. Die Berührung ist schon vor sich gegangen (Wölfflin). „Geste admirable," ruft Zola aus, „espace sacré entre ce doigt du créateur et celui de la créature, petit espace, où tient l'infini de l'invisible et du mystère." Der Arm Gottvaters zieht magnetisch denjenigen Adams an, und der Lebensfunke springt über (Klaczko).

Hier und bei Anderen ist also durchweg die Vorstellung der „Belebung" festgehalten. Demgegenüber betonte Platner den Gedanken, es sei die geistige Beseelung gemeint, welche auf die materielle Bildung folgt. Ähnlich äusserten sich Mantz („die Genesis des lebendigen Geistes"), J. P. Richter und Steinmann. Letzterer behauptet: Adams Stellung „setze das physische Leben und eine Reihe früherer Bewegungen voraus. Dieses also konnte Gottes Finger nicht erst dem Menschen einflössen. Aber besassen nicht auch die anderen Geschöpfe die Fähigkeit sich zu bewegen und zu ruhen, ohne dass Gottes Odem sie berührt hätte?" Was dieser Odem dem Menschen mittheilt, das spiraculum vitae, ist das ihn Auszeichnende: Sprache, Geist, Gefühl und Seele. Unendliche Sehnsucht und unendliches Genügen liegt in Adams Blick. Harford hatte an Adams Ausspruch bei Milton erinnert: Nichts von allen Paradieseswonnen lasse sich dem Anblick des Schöpfers vergleichen. Steinmann glaubt, die Stelle 2. Mos. 33, 19 und 22: „und will dich beschützen mit meiner Hand" habe den Meister inspirirt.

Nach diesen Äusserungen hätten wir im Grunde genommen nicht zwei, sondern drei Möglichkeiten festzustellen: 1. die Erschaffung des Leibes Adams, 2. die Belebung dieses Leibes, 3. die Verleihung das Geistes oder der Seele. In der Bibel aber heisst es: „Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloss und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele." (2. Mos. 2, 7.) Es sind hier also zwei Akte verzeichnet und wir sehen, dass die mittelalterliche Kunst sie unterschied. (Vgl. hierzu J. J. Tikkanen: Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig. Helsingfors 1889.

Fr. Büttner-Pfänner zu Thal: Adam und Eva in d. bild. K. Leipzig 1887.) Die eigentliche Erschaffung aus dem Erdenkloss wurde als ein Bilden Adams aus Thon in der altchristlichen Zeit dargestellt, im Sinne des „Plasmator hominis", wie Gott in einem Ambrosianischen Hymnus (Daniel, Thes. I, 61. Nr. LIV) genannt wird. Dann gab man diese materielle Auffassung auf und stellte Adam steif ausgestreckt am Boden dar, wie Gottvater ihn segnet. — Den zweiten Vorgang: die Lebensverleihung, schildert jene Kunst entweder, indem sie von Gottvaters Munde einen Strahl nach demjenigen Adams ausgehen lässt — also die genaue Illustration des Textes —, oder indem sie Gottvater den Adam berühren lässt, sei es durch die auf Dessen Kopf oder Schulter gelegte Rechte oder durch das Anpacken an der Schulter. Als getrennte Szenen neben einander erscheint das Segnen des Liegenden und die Berührung des Stehenden noch an der Fassade von Orvieto. Die entwickelte Kunst zeigt dann im XIV. und XV. Jahrhundert die Verbindung des erschaffenden Segnens und der Belebung: Adam erwacht mit einer Gebärde des Erstaunens (Giotto: Padua und Campanile; Jacopo della Quercia: S. Petronio), die rechte Hand erhebend oder sich wie noch halb im Schlaf regend und emporrichtend (Jacopo della Quercia: Siena, Fonte Gaja; Ghiberti: Thüre des Baptisteriums; Uccello: Chiostro di S. Maria novella). Im letzteren Werke hilft ihm Gottvater, indem er seine Hand fasst, sich aufrichten. In einem Falle, nämlich bei Uccello, fehlt das Segnen. Wir sehen also, dass die Michelangelo wohlbekannten Werke gereifter Form Erschaffung und Belebung zugleich in einem Vorgang darstellten und dass die Belebung die Beseelung in sich schloss.

In wie weit nun knüpft er an seine Vorgänger an, in wie weit bringt er Neues? Die halb aufgerichtete Stellung entspricht den Gestaltungen Quercias, Uccellos, Ghibertis im Allgemeinen (das eine aufgestemmte Bein findet sich bei allen drei Meistern, besonders ähnlich bei Uccello); im Besonderen aber zeigt sich der Unterschied darin, dass nicht, wie bei jenen Meistern, der Akt des Sichemporrichtens (charakteristisch bei Jenen: der sich auf den Boden stützende Arm), sondern ein Verharren in gelagerter Stellung (etwa wie bei Giotto und Quercia im Fonte Gaja-Relief) dargestellt ist. Dies erklärt sich daraus, dass hier nicht das Motiv der aufrichtenden Hand Gottes gebracht ist. Es vollzieht sich vielmehr das, was wir bei Giotto in Folge der segnenden Handgeste sich vollziehen sehen: d. h. Erschaffung und Belebung in Einem. Hier aber segnet Gott nicht: das Neue ist einmal die Bewegung seiner Hand und des Zeigefingers und andererseits: dass Adam die seine entgegenstreckt. Also fiele der Gedanke der Erschaffung mit dem Segnen hier weg? Handelte es sich nur um die Belebung des schon

vorhandenen Körpers? Hierfür scheint Eines zu sprechen: wir sahen, dass in der vorhergehenden Kunst die Berührung so viel als Belebung bedeutet. Um eine Berührung handelt es sich auch hier, nur hat Michelangelo das kindlich realistische Motiv des Andiehandfassens fallen lassen: selbst die leiseste Berührung genügt. Die Wunderkraft des Schöpfers konnte veranschaulicht nur werden auf diese Weise. Ja es bedarf nicht einmal der Berührung, sondern nur der Annäherung. Der Hauch des Mundes war nicht darzustellen: aber die wunderbare geistige Wirkung musste gegeben werden, — so entstand an Stelle des früheren festen Zugreifens die schwebende Annäherung.

Und nun beachte man das zweite Neue, was mit dieser Konzeption zusammenhing: Gottvater wurde von dem Erdboden, auf dem er in den früheren Darstellungen stand, in die Lüfte versetzt, und zwar in möglichst weiter Entfernung von Adam, so dass gerade nur die ausgestreckte Hand Dessen ausgestreckte Hand erreicht, indess der ganze übrige Körper möglichst zurückweicht. Hierdurch erscheint das Immaterielle des Vorgangs gesteigert, Gott und Mensch unterschieden, die in fast parallelen Linien sich offenbarende Gegenüberstellung des Schöpfers und seines Ebenbildes betont. Wobei ich bemerken möchte, dass es mir nicht glaublich erscheint, der Wunsch, das Ebenbildliche (in spiegelbildlicher Weise) zu verdeutlichen, habe die Gegenüberhaltung der Arme Gottes und Adams hervorgerufen.

Es ist also sozusagen eine ideale Berührung, die sich vollzieht. Sie bedeutet nichts Anderes, wie die reale in der vorhergehenden Kunst. Sie ist nur die höchst denkbare Vergeistigung des dort gegebenen Motives. Und sie ist demnach die Versinnlichung der Belebung. Diese Belebung heisst zugleich geistige Beseelung. Ich kann mir nicht versagen die Antwort mitzutheilen, welche Feo Belcari dem Banco di Bencivenni ertheilte, welcher ihn in einem Sonett frug:

Chi ci fa vivi? e come in noi è nato,
Se lo spirito e l'alma è un effetto?

Sie lautet:

Per quel ch'io abbia in molti libri letto,
L'immenso Dio non forzato, ma sponte
Ha fatta l'alma nostra alla sua impronte,
Senza alcun mezzo, e di niente è il getto.

Onde ciascuno a credere è costretto
Che l'alma sia immortal, poichè racconte
Son le ragioni, e senza questo ponte
Non si va mai a Cristo benedetto.

L'alma e lo spirto da Dio fu creato
Una sustanzia, un esser mondo e netto,
Benchè l'offizio lor sia variato.

Dico che l'alma informa el suo subietto,
E lo spirto dà vita a quel formato
In uno istante, ma con l'ordine detto,
E nel divino obietto
Sarà felice quando fia unito
Col creatore, spirito infinito.
(Le rappresentazioni, Firenze 1833.)

Warum sollen wir, wie Platner und Steinmann wollen, nur eine Erweckung des Geistes in einem schon belebten Körper gewahren? Bloss aus dem realistischen Grunde, weil der Haltung nach Adam schon lebte, bevor diese Berührung stattfindet. Das heisst aber die aus den Grenzen der Darstellungsmöglichkeiten der bildenden Kunst sich ergebenden Nothwendigkeiten verkennen. Der Künstler, der die Belebung schildern wollte, musste doch einen bewegten Körper darstellen, da nur in diesem das Leben sichtbar wird. Und so hatten es daher auch Alle vor Michelangelo gethan. Und ich frage weiter: heisst Belebung denn nicht so viel als Entstehung eines Organismus? Ist ein organischer Körper aber nicht ein von vorneherein belebter? Und ist nicht der menschliche als belebter zugleich auch ein beseelter?

Steinmann stellt sich mit seinen Auseinandersetzungen auf den naiven Standpunkt der Bibel: der Mensch zunächst aus Erde geformt und dann mit dem Odem Gottes versehen. Das Grosse und Entscheidende aber in Michelangelos Schöpfung ist gerade dies, dass seine Künstlerintuition mit aller Doppelhandlung bricht, dass er auch deren letzte in der Kunst erhaltene Spuren vertilgt, indem er das konventionell die Erschaffung des Leibes bezeichnende Segnen aufgiebt, es aufgehen lässt in der zugleich schaffenden und belebenden Handbewegung.

Und nun bewundere man die Kunst, mit welcher Alles durch die Bewegung Adams gesagt ist, wie durch sie die Phantasie gezwungen wird, das Vorher und Nachher zu ergänzen. Soeben noch lag Adam regungslos wie in Schlaf versenkt auf dem Boden, d. h. er war, er lebte noch nicht. Nun berührt ihn der Hauch göttlicher Nähe und zieht ihn magisch empor, der Oberkörper erhebt sich, gestützt auf den rechten Arm, mit ihm der Kopf, das Auge öffnet sich zu einem durch die Erscheinung gebannten Blicke, die Brust hebt sich in erstem Athemzuge, das linke Bein stemmt sich auf den Boden und der linke Arm bewegt sich willenlos, noch lastend und auf dem Knie Stütze findend, dem Arme Gottes entgegen. Wie unvergleichlich ist durch die partielle Regungslosig-

keit lagernder Glieder und durch das Schwerfällige in den bewegten Theilen der Übergang vom Nichtsein zum Sein verdeutlicht. Und wie bestimmt weist die Erhebung des Hauptes, des rechten Oberarmes und des linken Beines auf das kommende Sichemporrichten zum Stehen, auf die Herrscherstellung über der Erde hin! Wie eng noch scheint der Körper der Erde verbunden und wie entscheidend vollzieht sich doch die Loslösung von ihr! Man sehe, wie durch den Wechsel von Horizontale und Vertikale dieser Zwitterzustand von Ruhe und Bewegung veranschaulicht ward. Die Irrigkeit der Steinmann'schen Behauptung, auch was den Zeitpunkt des Vorgangs betrifft, springt in die Augen. Er glaubt, die Berührung wird erst stattfinden und frägt: „wie wird er sein Geschenk empfangen? Was wird er thun?" Nein! die Berührung wird nicht stattfinden. Was Steinmann von der Zukunft erwartet, vollzieht sich vor unseren Augen durch die blosse Annäherung. Was verlangt er denn noch mehr zu sehen?

Doch wir kehren zur Handbewegung Gottvaters zurück. Sie theilt das Leben mit, es strömt von ihr über. Man mag immerhin von magnetischer Wirkung, von dem überspringenden Lebensfunken reden. Das Bild trifft den Sinn, und die magnetische Kraft kannte Michelangelo, wenn er auch von der Elektrizität Nichts wusste. Es ist die geniale Intuition, die ihn ein solches, den Naturkräften entsprechendes Motiv erfinden lässt. Aber Eines ist bisher, ausser von Kestner, immer übersehen worden: diese Handgeste ist ja genau die gleiche, wie jene die Sonne erschaffende auf dem zweiten Bilde! Und jene war eine befehlende, zugleich erschaffende und die Bahn weisende. Damit schwindet der letzte Zweifel daran, dass die Erschaffung Adams gemeint sei. Und was dort der blossen Materie gegenüber das Gesetz des Sternenlaufes, die mechanische Kraft bedeutete, bedeutet hier das Gesetz des Organischen: die Lebenskraft.

Von Engeln getragen erscheint hier Gottvater in lagernder Stellung. Der, mit den Elementen kämpfend, in stürmischer Willensbethätigung in jedem Gliede seine Kraft bewährte, der selbst beim sanften Fluge über das Meer die Macht der beiden Arme walten liess, hier bedarf er nur noch des lebensstarken Blickes und der einen Hand, nur des geistigen Entschlusses, denn er erschafft den irdischen Träger des Geistigen. Aber die Konzentration im geistigen Wirken, im Ausstrahlen der Seele, welche alle Erregung und Bewegung auf den Kopf beschränkt, setzt den Leib ausser Aktion. Die ihm entzogene Kraft, die ihn sonst durch die Lüfte trug, muss durch andere Kräfte ersetzt werden. „Als trügen sie die ganze Welt", stützen Jünglingsengel den unbewegten mächtigen Leib. Es ist der gestaltende Künstler, den wir gewahren: der rechte Ärmel

seines kurzen Werkmeistergewandes ist zurückgeschoben, die Gestalt vom Mantel befreit, der nur noch den Engeln zur Behausung dient. Von allem die Figur verhüllenden und sie gleichsam in die Elemente hineinziehenden Faltengewoge ist sie hier befreit: der sein Ebenbild Schaffende ist selbst zur ganz offenbarten reinen Gestalt geworden.

Der Genien ist hier eine grosse Schaar: ein Gewimmel, das als unruhiger, vielbewegter Hintergrund die grossen, ruhigen Linien des göttlichen Leibes um so stärker wirken macht. Man zählt im Ganzen elf Figuren, aber man glaubt eine viel grössere Anzahl zu sehen. Waren es bloss künstlerische, aus dem im Bilde zur Verfügung stehenden grösseren Raume sich ergebende Rücksichten, welche eine solche Bereicherung veranlassten? Wohl nicht allein. Bei einem gedankenvollen Künstler wie Diesem finden künstlerische Nothwendigkeiten eine ideelle Begründung. Sind alle himmlischen Heerschaaren ihrem Herrscher gefolgt, weil es das höchste, das Weltall mit Jubel erfüllende Werk zu vollenden galt? Weil sie sich mitbetheiligen möchten und sei es auch nur als Träger des Gottes und als Schauende? Gewiss, hierüber kann kein Zweifel bleiben. Aber wenn wir fanden, dass im Bilde der Erschaffung der Gestirne die Kindergestalten einen tieferen Sinn hatten, so wird dies auch hier wohl vorauszusetzen sein. Welcher Kontrast! Dort auf öder Erde der einsame Adam, hier in den Lüften, zu diesem Einsamen sich drängend, ihn neugierig betrachtend, junge, lebensfreudige Geschöpfe in Überfülle. Ich vermag den Gedanken nicht zu unterdrücken, dass uns in diesen Gestalten die Weissagung der Bevölkerung der Erde durch Adams Geschlecht verkündet wird. Es ist doch der Inbegriff der Fruchtbarkeit, der uns in diesem Geleit des Schöpfers gegeben wird. Und der Gedanke lag für den einstigen Hausgenossen Lorenzo Medicis so nahe! Die Präexistenz der Menschenseelen! Hier berührt sich meine Deutung einerseits mit Montéguts Meinung, der im Fourmillement d'existences en germe das ontologische Prinzip sieht, andererseits mit den von J. P. Richter für eine einzelne Figur, und von Hettner gegebenen Erklärungen. Richter sieht in der weiblichen Gestalt unter Gottes linken Arm die als Platonische Idee präexistirende Eva, Hettner die Menschenseele. Springer wies diese Annahme zurück — nur künstlerische Rücksichten: nämlich die Funktion, welche die Gestalt zu erfüllen habe, hätten ihre grössere Bildung mit sich gebracht. Henke sprach sich gegen die Erklärung aus Platonischen Vorstellungen überhaupt aus. („Der Platonismus des Michelangelo" in der Allgemeinen Zeitung vom 31. März 1892, Nr. 77.) Steinmann behauptet, der Engel sei nicht weiblich, sondern männlich. Justi lehnt die Deutungen nicht direkt ab, bevorzugt aber doch die Auffassung, es handle sich hier nur um „die anmuthigste Personifikation eng-

lischer Wissbegierde“: „sie ist ganz Auge und das Auge ist ganz Verstand.“ Er nennt sie die Führerin der Schaaren.

Es muss nun zunächst Steinmann gegenüber (wie auch Spahn es thut) auf das Bestimmteste betont werden, dass die Gestalt weiblich ist: die Bildung der, wenn auch noch unentwickelten Brust und der Haartracht lassen keinen Zweifel darüber. Das Argument: die Zeichnung zu der Figur in Haarlem zeige einen männlichen Körper, ist hinfällig, denn Michelangelo hat oft für seine Frauen männliche Modelle benutzt. Springer ist entgegenzuhalten: wenn der Künstler hier unter allen den Knaben eine Frau anbrachte, so hat er damit sicher einen bestimmten Gedanken verbunden, denn willkürlich und absichtslos geht doch ein solcher Meister nicht vor. Justis Erklärung endlich aber, der Wunsch nach einer deutlichsten Kennzeichnung der Neugier habe hier zur Wahl einer weiblichen Figur geführt, ist sehr gesucht und wird durch eine genaue Betrachtung von deren Ausdruck hinfällig. Denn eben dieser Ausdruck giebt ihr eine so hohe Bedeutung, dass der Blick immer wieder zu ihr zurückkehrt, wie zu einer Erscheinung, die in dem Vorgang eine Rolle mitspielt. Blosse Neugier oder Wissensbegierde? Es ist etwas ganz Anderes, was aus diesem grossen dunklen, glühenden Blick spricht: in diesem Auge flammt, Schrecken und Scheu überwindend, geheimnissvoll faszinirend die Leidenschaft der Liebe auf. Das Schicksal dieses Wesens ist entschieden: sie gehört der Erde an. Unter Gottes Arm, von ihm umfangen, ihn umfassend, zeigt sie sich — die Menschenseele? Es hinderte Nichts daran, diese hier zu erkennen. Warum aber nicht vielmehr eine unter den vielen Seelen? Die Idee des Weibes? Unzweifelhaft. Warum aber nicht diese Idee, dieser Typus als Urbild, als Mutter des Menschengeschlechts gedacht? Von meiner Seite der Betrachtung, von der Annahme einer Beziehung der Engelschaar auf das kommende Menschengeschlecht, gelange ich zu derselben Ansicht, wie J. P. Richter. Die Gestalt ist Eva.

Nur eine andere Deutung wäre nach meiner Meinung denkbar: die von Klaczko ausgeführte, welche in der Frau die Sophia, die ewige Weisheit findet. Zahlreiche Stellen in den Sprüchen, in der Weisheit Salomonis und bei Sirach sind für ihre Theilnahme an der Schöpfung anzuführen. Das Verhältniss Gottes zu ihr wird einmal so geschildert: „Sie ist herrlichen Adels, denn ihr Wesen ist bei Gott, und der Herr aller Dinge hat sie lieb. Sie ist der heimliche Rath im Erkenntniss Gottes und ein Angeber seiner Werke“ (Weish. 8, 3. 4), und zwei andere Aussprüche setzen sie zur Erschaffung des Menschen in Beziehung: „der du den Menschen durch deine Weisheit bereitet hast, dass er herrschen sollte über die Kreatur, so von dir gemacht“ (9, 2) und: „sie behütete Den, so am ersten gemacht und

alleine geschaffen ward, zum Vater der Welt“ (10, 1). Sogleich aber erhebt sich ein Einwand: wie kommt sie gerade in diese Komposition? Sie, die „das Herrschen der göttlichen Kraft und ein Strahl der Herrlichkeit des Allmächtigen, ein Glanz des ewigen Lichts und ein unbefleckter Spiegel der göttlichen Kraft und ein Bild seiner Gütigkeit“ genannt wird (Weish. 7, 25. 26), die als Gottes Wort „über der ganzen Erde wie die Wolken schwebt“ (Sir. 24, 4), die „vor allen Dingen“ ist (Sir. 1, 4), sie, die Mitschöpferin, hätte ihre Stelle doch am Beginn der Schöpfung finden müssen. Wir lesen in den Sprüchen (3, 19. 20): „Denn der Herr hat die Erde durch Weisheit gegründet und durch seinen Rath die Himmel bereitet; durch seine Weisheit sind die Tiefen zertheilet und die Wolken mit Thau triefend gemacht“ und an anderer die gesamte Schöpfung schildernder Stelle (8, 22 ff.): „der Herr hat mich gehabt im Anfang seiner Wege; ehe er was machte, war ich da. Ich bin eingesetzt von Ewigkeit, von Anfang, vor der Erde.“ Aber nicht allein dies macht bedenklich, sondern auch der Umstand, dass auf dem Bilde das weibliche englische Wesen wohl besonders hervorragt unter den andern, aber doch nur eines von vielen ist. Gerade dies lässt mir keinen Zweifel darüber, dass mit der Gestalt, mit diesem Typus der Frau, die werdende Genossin Adams und Mutter der Menschen gemeint ist.

Nun weiter aber! Auch mit seiner Deutung des Evas Bein umfangenden, grossen, stark hervorgehobenen, von Gottes Hand berührten Knaben auf Christus, scheint mir J. P. Richter Recht zu haben, so befremdend sie zuerst auch klingt. So bestimmt wie bezüglich der Eva möchte ich mich hier aber nicht entscheiden. Für die Annahme könnte sprechen: 1. dass es, wurde die Nachkommenschaft Adams in ihrer Präexistenz in Gottes Geiste geschildert, nahelag, des Menschen Sohn, den zweiten Adam, anzudeuten, und zwar in Beziehung gesetzt zu Eva; 2. die bedeutungsvolle, den Knaben auszeichnende Geste Gottvaters, dessen Hand nicht lose auf des Kindes Schulter liegt, sondern diese mit dem Zeigefinger stark drückend berührt. Man hat die Aktivität dieser Hand, die den anderen verglichen sein will, nicht beachtet: sie „liegt schwer“ auf dem Kindeskörper; 3. der Knabe hat einen schmerzlichen Ausdruck und schaut in die Ferne (Richter: in die Zukunft). Wenn Steinmann meint, „er sei dem Weinen nahe, bloss weil er noch keinen bequemen Aussichtspunkt finden konnte“, so übersieht er die deutliche Ursache des Schmerzes: der Finger Gottes liegt auf ihm und verursacht ihm Leiden. Die Symbolik wäre offenbar: der Adam Leben spendende Akt bedeutet für Christus das Leiden.

Gegen die Annahme ist geltend zu machen eigentlich nur Eines: nämlich, dass der Knabe das Bein der Eva umfängt, ein Motiv, das befremden muss.

Man wäge das Für und das Wider ab! An und für sich aber eine solche Symbolik für undenkbar zu halten, ist man nicht berechtigt. Ein tiefsinniger Geist, wie der Michelangelos, und beim Gestalten eines Mythos, wie hier, musste den überlieferten Stoff mit gehaltreichen Vorstellungen innigst durchdringen. In ihnen lag die alle Traditionen durchbrechende, neue Formen bedingende Macht. Diese Vorstellungen aber gingen, der Bildung seines Geistes gemäss, aus einer Verbindung allgemein platonischer Anschauungen mit bestimmten christlichen Erkenntnissen hervor. Dass, wie Steinmann will, die Kinder weiter Nichts seien, als fröhliche, rein menschliche Geschöpfe — damit hätte der Meister wahrlich nichts grosses Neues gesagt. Solche Putti kannte man zur Genüge im Quattrocento. Dann hätte Michelangelo besser sich an die gewandeten Engel der Vorgänger gehalten, die doch mehr Charakter hatten. Die neue Bedeutung, die er diesen Kindern giebt, das ist es!

Die junge Schaar der Geister des kommenden Menschengeschlechtes und in ihrer Mitte, fast schon von ihnen sich lösend, Eva, naht sich, von violettem Mantel zusammengefasst, gleich einer Morgenwolke, wie Grimm schön gesagt hat, und wie in Lenzeslüften, mit Gottvater der öden Erde, die sie bevölkern wird, in jauchzender Lebenslust: der erste Mensch entsteht. Das Leben dieser Menschheit zu schildern ist fortan die Aufgabe des grossen epischen Dichters in der Sixtina.

Nur Eines bleibt noch zu entscheiden. Welches sind die psychischen Vorgänge in dem Schöpfer und in dem Erschaffenen? Auch über sie gehen die Meinungen auseinander. Platner fand die Physiognomie Adams dem grossen Charakter der übrigen Gestalt nicht ganz entsprechend. Justi geht noch weiter. Die Haltung und das Gebahren scheint ihm etwas nachlässig, ja unziemlich in der heiligen Nähe. „Was würde man wohl hier für eine Situation vermuthen, wenn die Figur uns abgerissen vor Augen käme? Etwa einen Mann der nach stärkendem Bade sich am Strande sonnt und einem vorbeikommenden Bekannten leicht grüssend die Hand reicht.“ Hierauf muss ich erwidern: der so Urtheilende müsste nur sehr oberflächlich hinsehen. Mit einem solchen Blicke, solch einer Bewegung des Hauptes habe ich noch nie einen Bekannten grüssen sehen — vielleicht nur den von schwerer Krankheit ins Leben Zurückkehrenden, der seinen Pfleger gewahrt. Aber Justi fährt fort, Jemand habe treffend bemerkt: „er kommt aus dem Nichts, wie aus einem Schlafe, ohne Staunen, weil ohne Erinnerung.“ Dies ist richtig: ohne Staunen. Welches aber sind die positiven Gefühle? Montégut sagt: ein Gefühl instinktiver Sicherheit, Justi: ein glühendes, gebanntes und forschendes Schauen, Knapp: träumerische Sehnsucht, Steinmann: unendliche Sehnsucht, aber auch unendliches Genügen.

Von Forschen wie von Sehnsucht vermag ich Nichts zu entdecken; ich sehe, wie Springer, nur dankbare Hingebung und, muss ich hinzufügen, eine vollständige Versenkung, ein Aufgehen im Schauen. Die erste drückt sich vornehmlich in der Kopfhaltung, das zweite in dem Blicke aus. Und diese Gefühle entsprechen doch ganz der natürlichen einfachen Vorstellung. Das Wonnegefühl des ersten Athemzuges, der ersten Bewegung verbindet sich mit dem ersten Blick, und dieser Blick verschafft die Erkenntniss der Ursache der Wonne, nämlich Gottes: das hierdurch geweckte Gefühl ist Hingebung in Dankbarkeit. Wie könnte es zur Sehnsucht kommen? Das gewährte Leben ist, da noch kein Leiden, keine Noth eintritt, nur Seligkeit, das gestillte Verlangen gleichsam des Begehrens nach dem Dasein.

Klaczko sieht noch mehr als Sehnsucht. Nachdem schon Mantz eine gewisse Melancholie in Adam gefunden, gelangt er dazu, eine Vorahnung kommenden Leidens in dem Erwachenden zu gewahren. Keine Flamme breche aus seinen Augen hervor, der Blick enthalte einen Vorwurf, in seinen Gebärden verrathe sich Ängstlichkeit, Niedergeschlagenheit in den Gliedern, die schon die müde Stellung der Aurora hätten. Er scheine mit Hiob auszurufen: „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen, und das Leben dem betrübten Herzen?“ (3, 20). Und Spahn meint: „sein Blick jedoch bleibt müde, und in Wehmuth schaut er auf, als wenn er ahnte, dass er dem Leben, das Gott ihm schenkte, nicht halten wird, was dieses ihm verheisst.“

Welche Phantasieen! Welche Missdeutung des von uns früher betrachteten Zwitterzustandes des Überganges vom Nichtsein in das Sein! In Adam selbst ist keine Spur von melancholischem Ausdruck oder gar von Vorwurf zu gewahren. Und doch ist ein Funken von Wahrheit in den Behauptungen der beiden Forscher: freilich nicht Adam selbst, aber der Betrachter empfindet die Schwere dieser Glieder, wenn er sie sich auch erklärt. Und diese Empfindung weckt die Vorstellung des Gefesseltseins an die Erde, der irdischen Gebundenheit. Wohl das Leben, aber keine göttliche Freiheit. Das Geschenk des Lebens bedeutet kein reines Glück — solch ein Gedanke mag sich dem ernsten Betrachter einstellen. Aber dies thut er wohl aus Eigenem hinzu. Ob Michelangelo solche Vorstellungen hat erwecken wollen, lässt sich, glaube ich, nicht beantworten.

Hat er aber in seinem Gottvater diese Erkenntniss der dem Menschen bevorstehenden Leiden ausgedrückt, wie Klaczko will? Man hat, indem man bloss die Verbindung von Milde und Kraft der gesamten Erscheinung hervorhob, der Physiognomie des Schöpfers im Allgemeinen wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Freudig ist sie freilich

nicht. Handelt es sich auch hier, wie in der Schöpfung der Gestirne, nur um eine Anspannung der Muskeln, im Sinne einer Willenskonzentration? Wohl ist diese angedeutet — aus ihr allein aber erklärt sich Haltung und Ausdruck des Kopfes nicht. Das niedergehende Auge scheint die Kraftwirkung der Hand zu beobachten, denn es ist gesenkt, nicht auf Adam gerichtet; in der That aber sieht es nicht nach Aussen sondern nach Innen. Also nicht ein freudiges Schauen des herrlichen hervorgebrachten Werkes, sondern ein Sichverlieren im Sinnen — ein Sinnen, wie es einzelnen der Propheten zu eigen ist. Die Stirnfalten, die Bewegung des Mundes verstärken den Eindruck der Sorge oder des Quälenden der den Geist beschäftigenden Vorstellungen. Nicht für das Geschöpf, aber für den Schöpfer scheint mir Klaczkos Auffassung zutreffend. Der Allwissende sieht das kommende Verhängniss voraus: sein Antlitz verdüstert sich und zugleich — nun wird auch dies erst vollständig verständlich — äussert sich der innere Vorgang in der fast krampfhaft bewegten linken Hand. Wie mächtig wirkt nun auf uns, die wir mit Gott erkennen und leiden, der Blick der Eva: dämonisch, wie das unentrinnbare Verhängniss. Das gesamte Weltdrama ist in den wenigen Gestalten dieses ungeheuren Werkes veranschaulicht. Auf dunklem Hintergrunde erhebt sich das neue Leben — die Tragödie des Menschendaseins beginnt, dem Gottesgeiste offenbar, dem Neugeborenen unbewusst.

V. Die Erschaffung der Eva.

Enger als in einem anderen Bilde knüpft mit diesem Werke Michelangelo an eine frühere Kunstschöpfung an: an Quercias Relief in Bologna. Nicht das Emporschweben Evas hinter dem Rücken des schlummernden Adam, wie wir es an der Domfassade in Orvieto und in Ghibertis Relief am Baptisterium sehen, entsprach seiner Vorstellung, sondern die schreitend sich loslösende Bewegung, und hier behielt er auch den schreitend auf der Erde sich nähernden Gottvater der vorhergehenden Kunst bei. Aber freilich, auch hier lässt er, das realistische Motiv des Anfassens und Emporziehens vermeidend, die Schöpfung ohne Berührung sich vollziehen. Die magnetische Gewalt der erhobenen rechten Hand und des Blickes zieht Eva zu stehender Stellung empor, wie schon von Knapp bemerkt ward. Die Handbewegung ist nicht die des Segnens (Vasari, Condivi), nicht eine Gebärde, die bloss das Wort: „Stehe auf“ begleitet (Wölfflin), nicht bloss ein ermunternder Wink (Springer), auch nicht bloss die Geste freundlicher Rede, die das Weib ermuthigt und ermahnt, sich zu erheben und heranzutreten (Steinmann) — es ist die Schöpfermacht, welche hervorzaubert.

Die Meinungsverschiedenheiten bezüglich der Deutung der inneren

Vorgänge dieser Handlung sind geringere, als bei den früher besprochenen Bildern; immerhin zeigen sich doch auch hier Abweichungen im Urtheil.

Was zunächst Gottvater anbetrifft, so ward Dessen bedeutungsvolle Versetzung auf den Erdboden schon von Grimm betont. Das herrliche, vertrauliche Verhältniss, das zwischen Vater und Tochter herrscht, scheint bestimmend gewesen zu sein für Michelangelo, hier an der biblischen Erzählung und der künstlerischen Tradition festzuhalten, von der er sich in der Erschaffung Adams entfernt hatte. Indess noch auf Vasari der Eindruck der göttlichen Majestät der Erscheinung in ihrer Stabilität besonders gewirkt, empfanden die meisten Neueren ihn als zärtlichen Vater (Platner) in seiner menschlich nahbaren Güte und seinem Wohlwollen, und gewiss hat es mit dieser Auffassung seine Richtigkeit. Aber doch in beschränktem Sinne. In dem Blicke spricht sich zugleich sicher noch etwas Anderes aus. Justi zitirt Stolberg, welcher meint, Gottvater betrachte das blühende Gebilde mit widerstreitenden Empfindungen, ja, ermahne sie vielleicht, mitleidig und voll Sorgen, wie sie einem alten Menschenkenner kommen müssen. Montégut findet einen Ausdruck der Strenge, der sich der Traurigkeit nähert: „der Schöpfer sieht die Folgen voraus, dass er selbst Mensch werden muss“, und neuerdings hob Steinmann Ähnliches hervor, indem er den tiefen, sinnenden Ernst, den auch Justi betont, aus dem Wissen, wie schwach das schöne erschaffene Wesen sein werde, erklärte. Ich sehe das Gleiche, ja mir scheint Gottvater, wie er sein Geschöpf unmittelbar vor sich sieht, ganz in den Zukunftsgedanken zu versinken; die Geste seines den Mantel an sich ziehenden Armes drückt es aus, und auch die Bewegung der rechten Hand, die etwas Zögerndes, der Freudigkeit Entbehrendes an sich hat. Die gewaltige, Nachklänge der Masaccio'schen Kunst verrathende Drapirung des Wolkenmantels, dient als formales Mittel, das Übermenschliche und Unnahbare der Gotteserscheinung und zugleich das hier gewollte Patriarchalische zu überzeugendem Eindruck zu bringen und den beiden Figuren links das Gleichgewicht zu halten.

Die Gestalt der Eva, ihre mit Anmuth verbundene Schönheit ist mit immer neuen Stimmen bewundert worden. Grimm nennt sie das schönste Bild der Frau, das von der Kunst geschaffen worden sei — bei aller Bewunderung muss ich hier aber doch fragen, ob er in dem Augenblick, als er dies schrieb, die Antiken der Zeit des Phidias sich vergegenwärtigte? Mit Recht bemerkt Mantz, dem Klaczko gefolgt ist, dass die Erschaffene die erste Gattin und Mutter ist. Justi: jugendlich zarte Bildung, aber die physische Bestimmung stark betont. In kraftvoller Fülle ersteht sie. „Es ist römisches Geblüt,“ ruft Wölfflin aus. Mit süsser Ge-

bärde und gefalteten Händen neigt sie sich vor Gott, sagt Condivi; ihr erstes Gefühl ist Dank für das Leben, sie drückt die im Menschen liegende ursprüngliche Gottesverehrung aus, fügt Platner hinzu. Gebet, Anbetung und Liebe findet Montégut in ihr vereint; sie scheint ihm wie ein lebender Hymnus in der Welt sich emporzuheben. Grimm fühlt, „wie sie zum ersten Male athmet, aber als habe sie das Leben noch nicht ganz durchflossen, als sei die erste anbetende Stellung nicht nur die erste träumerische Bewegung, sondern als hätte sie der Schöpfer selbst in dieser Stellung geformt und wachgerufen". Müntz nennt sie überrascht, bittend, fast zu Thränen bewegt; Freude des Lebens und Dankbarkeit zugleich spricht nach Klaczko aus ihr. Unendlich schön ist es, so lesen wir bei Wölfflin, wie das Sichaufrichten zur Anbetung wird. Spahn sagt: „ihre erste Bewegung ist die des Niederknieens und des Staunens mit offenem Munde," und findet hier, mit Adams Augen sehend, in Eva etwas Verklärtes, Geistiges: Beatrix, indess im Sündenfall sie zur Helena werde. Wunderlich nimmt sich allen diesen Deutungen gegenüber die Auffassung Justis aus. Er vergleicht Michelangelos Eva dem furchtsamen, abhängigen Wesen in Ghibertis Relief und fährt fort: „Michelangelo denkt vielmehr an die rasche Orientirungsgabe ihres Geschlechts. Sie findet sich in die Lage; schnell gefasst, anstellig, weiss sie gleich was sich gehört in so hoher Gegenwart; in einer ebenso unterwürfigen und devoten, wie gefälligen und sicheren Gebärde leistet sie die schuldige Adoration. Aber wie weit liegt dieser weitgeöffnete Mund, dieser leere kalte Blick ab von dem Ernst des Mannes (Adam im vorhergehenden Bilde)." Dieser, gelinde gesagt, unerfreuliche Einfall des berühmten Gelehrten, einer von den nicht wenigen, zu denen er sich durch seinen Witz verleiten liess, ward bereits von Steinmann zurückgewiesen, der zum ersten Mal und mit Recht auf das Ängstliche, Klagende in Evas Blick aufmerksam macht. Ich gehe noch einen Schritt weiter und gelange zu einer von der geläufigen sich sehr unterscheidenden Auffassung: der offene Mund, der erregte, beängstigt fragende Blick verräth ein Erschrecken. Und dieser Schreck, der sich in dem von Montégut bemerkten aber nicht richtig erklärten Vibriren des Leibes zeigt, wird durch den Blick Gottvaters hervorgerufen, der ihr den für sie unverständlichen drohenden Ernst des in den Zukunftsgedanken verlorenen Greises offenbart. Wie anders wird der Eindruck des Gemäldes, haben wir erst das Auge geöffnet für das, was geheim — geheim wie der Vorgang zwischen Wotan und Brünnhilde im zweiten Akte der Walküre — zwischen Vater und Kind vor sich geht. Ein Gefühl des Schreckens bemächtigt sich unserer selbst. Die schöpferische Handbewegung Gottes scheint einen drohenden Charakter zu ge-

winnen, die Adoration der Hände Evas zu einer Gebärde des Flehens zu werden. In der Art, wie mit ungeheurer Intensität diese beiden Blicke sich begegnen, spricht sich die Tragödie des Menschengeschlechtes aus. Die in der Erschaffung Adams angeschlagenen dunklen Töne klingen fort. Nicht eine Idylle, nicht das verlorene Paradies, wie Klaczko meint, zeigt sich unseren Blicken, sondern Wonne und Weh, die mit dem Weib in die Welt kommen, in unlöslicher Verbindung. Der freudige Lebensaufschwung erstarrt, der Jubelruf klingt in einem angstvollen Schweigen aus.

Nichts ahnend liegt in tiefem, todähnlichem Schlummer versenkt Adam. Den wirkungsvollen Kontrast zwischen Schlaf und wacher Lebendigkeit hob schon Vasari hervor, Knapp denjenigen zwischen der leblosen, schlaffen, widerstandslosen Erscheinung des „Gefangenen des Schlafes“ (Vasari) und der geschlossenen wuchtigen Masse Gottvaters. „Die bewundernswerthe Darstellung des Zusammenbrechens im Schlafe“ (Justi) lässt den Gedanken des Todes aufkommen (Müntz), die Stellung und Gebrochenheit der Glieder den Eindruck eines Leichnames (Wölfflin). Dies letztere will mir nicht einleuchten: Michelangelo scheint mir vielmehr bei einer freilich wunderbar charakterisirenden Wiedergabe eines willenlos zusammengesunkenen Leibes bedacht darauf gewesen zu sein, dies mögliche Verkennen des Schlafes als Tod zu verhindern, wenn auch nicht durch das konventionelle Motiv des auf die Hand gestützten Kopfes oder der über der Brust gekreuzten Arme. Er verdeutlicht den Schlaf in dem seitwärts gesenkten, nicht wie es bei dem Todten der Fall wäre, nach vorne herabsinkenden Kopfe. Die eigenthümliche Lage des über einen Pflock am Boden gesunkenen Armes erweckt die Vorstellung der Plötzlichkeit, mit welcher Adam vom Schlaf überrascht worden ist. „Da liess Gott der Herr einen tiefen Schlaf fallen auf den Menschen, und er entschlief.“ (2. Mos. 2, 21.) Die ergreifende Wirkung, die durch den Gegensatz zwischen der verhängnissschwangeren Erregung der handelnden Figuren und dem friedenvollen Unbewusstsein des Willenlosen hervorgebracht wird, wird gesteigert durch das fast noch Knabenhafte in der Jünglingserscheinung — einer Erscheinung, die doch wohl nicht die Bezeichnung des „Rüpels“ (oder Naturburschen), die Justi nicht unangebracht findet, verdient. Wie gross bei dem Allen die Meeresstimmung — und wie seltsam die formal für die Komposition wichtige Darstellung des künstlich von Menschenhand verstümmelten Baumes! Dieser unerbittliche Bildhauer übertrug die Baumstützen der Statuen in die Malerei — in das Paradies! Ich möchte nicht so weit gehen, in diesem am himmelwärts Sicherheben gehinderten Baum, dessen Hauptast die Linie der empor-

strebenden Eva wiederholt, ein Gleichniss der in ihr verdeutlichten Hemmung der Götterkraft im Menschen beabsichtigt zu sehen. Aber der Gedanke stellt sich bei meiner Deutung der Szene ein, wie andrerseits unwillkürlich durch diese Darstellung des den unnahbaren Gott anbetenden Weibes das Bild der die Arme zur Erscheinung Christi emporstreckenden Magdalena in meiner Phantasie hervorgelockt wird.

VI. Der Sündenfall und die Vertreibung.

1. *Der Sündenfall.* Als Michelangelo diese Komposition schuf, brach er mit aller künstlerischen Tradition: nur die Darstellung des Versuchers wahrt allgemein die frühere Anschauung in der Verbindung des Schlangen- mit dem Frauenkörper. Wurde für die Versetzung beider Gestalten: Adams und Evas auf die gleiche Seite des Baumes, der hier, wie in älterer Kunst, als Feigenbaum gebildet ist, die Gesamtkonzeption der beiden in einem Gemälde verbundenen Szenen maassgebend, so erklärt sich die seltsam von allen sonstigen Vorstellungen abweichende Schilderung des Vorganges nur aus einer sehr eigenthümlichen Auffassung der biblischen Erzählung, denn die Möglichkeit einer geschlossenen Gruppenbildung hätte sich ergeben, auch wenn der traditionelle Vorgang beibehalten worden wäre.

Das Auffallende ist zunächst dies, dass Adam in selbständige Aktion versetzt ist. Mit der Linken den Ast fassend — offenbar um einen Halt an ihm zu finden, nicht um ihn, wie allgemein angenommen wurde, herunterzubiegen — ergreift er mit der weit auslangenden rechten Hand (dem Zeigefinger) eine im Laub hängende Feige. Hierüber kann kein Zweifel sein; Grimm irrte sich, wenn er annahm, Adam sei noch im Zweifel, ob er zugreifen solle, und ebenso Justi, als er meinte, Adam schiebe nur das Laub hinweg: „nur um sich bloss das Ding, von dem so viel Wesens gemacht wird, einmal genau anzusehen". — Nein! er fasst, d. h. er pflückt, wie schon Springer bemerkt, die verbotene Frucht. Sein Gesicht ist beschattet, daher der Ausdruck nicht deutlich zu erkennen; nur dass die Lippen in sinnlicher Erwartung des Genusses geöffnet sind und das Auge, wie Steinmann bemerkt, unheimlich glänzt, kann man gewahren. Vasari hat sich das Bild nicht gründlich angesehen, aber er redet doch von dem Empfangen des Apfels auf die Überredung durch die Schlange hin, und Condivi führt es aus: der Dämon scheine Adam durch Vernunftgründe dazu zu bewegen, gegen den Willen seines Schöpfers zu handeln. Platner spricht von der auch in Adam erwachten Begierde, Harford glaubt, Adam pflücke die Frucht für Eva, welche gierig sei, sie zu empfangen; Klaczko: Eva habe Adam überredet, die Frucht zu brechen. In demselben

Augenblicke aber streckt Eva die Linke aus, um die Frucht, welche die Schlange unmittelbar über dieser Hand vom Zweige bricht, zu empfangen.

Wie seltsam nun wieder die lässige gelagerte Stellung der mächtigen Eva, die, nach Burckhardt ein Zeugniss dafür, welche unendliche Schönheit dem Meister zu Gebote stand, von dem Einen wegen ihrer Anmuth und Eleganz (Harford), von Anderen wegen der Fülle strotzenden gesunden Lebens (Müntz), und nicht minder wegen des Königlichen ihrer Erscheinung (Grimm, Steinmann) bewundert wird. Nur Wenige haben sich auf eine psychologische Erklärung des Motives eingelassen. Nur Justi und Steinmann äussern sich ausführlicher. Der erstere schreibt: „Die Frau scheint sich wenig aufzuregen, wie gleichgültig verbleibt sie in bequemer Lage, im Schatten des Baumes ausgestreckt. Nach Lichtenberg soll es Gedanken geben, die man nur im Stehen, andere, die man nur sitzend oder liegend haben kann. Zu diesen gehört gewiss nicht der Widerstand gegen Versuchung. Sie hat sich in den Anblick des lustigen Baumes versenkt und im Stillen gelobt, dass ihr die klugmachende Frucht nicht entgehen werde. Aber sie möchte sie haben ohne den förmlichen Schritt, ohne die freche, auffallende That; am liebsten mittels blosser Gedanken. Sie will eben, mit der Logik ihres Geschlechtes, die Sache thun und nicht thun. Sie macht keine Anstalt sich zu erheben, sie dreht nur den Hals und schielt nach dem Baum hinauf. Indem löst sich der Arm wie auf eigene Hand vom Körper ab und bewegt sich dem der Schlange entgegen; die halbgeöffnete Hand berührt den Finger der Peitho, die eben die süsse Feige abbricht. Wie dort der Lebensfunke aus der Hand Gottes in die des Menschen hinüberfährt: so wird hier das infernale Feuer des Bösen durch zwei schöne Weiberarme in die neue Welt geleitet.“ Was würde wohl Michelangelo zu dieser Erklärung gesagt haben?!

Und dem gegenüber Steinmann: „Sie muss da schon lange, von der Schlange abgewandt, in süsser Träumerei versunken gelegen haben, in Edens herrlichem Garten das schöne Glück des jungen Daseins geniessend. Da trafen auf einmal die lockenden Flüstertöne der Versucherin ihr Ohr, und als sie sich umwandte, war die Hand schon ausgestreckt, die einen Zweig mit reifen Früchten hinabreichte. Wie hätte sie widerstehen sollen. Sie brauchte sich ja nur ein wenig aufzurichten und die Hand zu erheben, und der Schatz war ihr eigen. Das ist auch im Augenblicke geschehen, und das schöne, unschuldsvolle Weib ist dem magischen Zauber der Sünde verfallen. Aber sie nimmt das Heissbegehrte mit dem Anstand einer Königin. In ihren wunderschönen Zügen äussert sich keine Spur von Erregung, nur die Augen blicken sehnsüchtig auf das verhängnissvolle Ge-

schenk. Ihr Gewissen schläft. Wie kann das Sünde sein, was so wenig bedeutet und so von selbst sich bietet?" — Wie verhält es sich hiermit? Und wie mit Knapps kurz zusammengefassten Gedanken: das Träge der Sinnlichkeit? Mit Wölfflins ähnlicher Behauptung: „der durch den Künstler herausgeschälte Kern dieser Szene ist: im faulen Herumliegen des Weibes erwachsen die sündlichen Gedanken"?

Mein Eindruck von dem Vorgang ist dieser. Das Paar hat unter dem Schatten des Baumes geruht, er auf einem Felsblock sitzend, sie ihm zugewandt gelagert. Da gewahren sie den versuchenden Dämon und vernehmen seine Worte. Adam springt auf, um die Frucht zu pflücken. Eva aber braucht sich gar nicht zu erheben, da die Schlange sie ihr schon reicht. So weit stimme ich mit Steinmann überein. Welche Charakteristik aber des Mannes und der Frau ward durch die Wahl gerade dieser Motive von Michelangelo beabsichtigt? Ich meine so: der Dämon hat sie Beide in seiner Macht, nur unterscheidet sich ihr Verhalten. Leichtsinnig, ganz ohne Gedanken an die Zukunft, folgt Adam dem Trieb seiner Begierde — mit dem vollen Bewusstsein der Bedeutung dieser That, ganz Wille und Entschluss, bereit jedes Verhängniss auf sich zu nehmen, ja dieses, möchte man sagen, herausfordernd, erhebt mit einer fast befehlenden Bewegung Eva den Arm, um die Frucht zu empfangen. Ihre mit der Eifrigkeit Adams kontrastirende Ruhe ist die unheimliche Ruhe zur That entschlossener Leidenschaft. „Und wenn es den Tod bringt," ist in diesem aus den Tiefen unbezwinglichen Begehrens aufsteigenden Blicke zu lesen. Ich sehe hier im vollsten Gegensatze zu Justi, der „ein Gemisch von Scheu, Gelüste, Feigheit und Keckheit" und dabei „eine gewisse Eleganz und Vornehmheit" — „scheint sie nicht dem Teufel eine Gnade zu erweisen, indem sie sein Geschenk annimmt?" — wahrnimmt, die heroische Grösse des von der Leidenschaft beherrschten Weibes. Man beurtheile, welche der Deutungen eine erhabenere Absicht in des Künstlers Geist voraussetzt und entscheide sich dann bei der Wahl für sie. Denn bei Michelangelo ist immer nur das Grösste vorauszusetzen.

Für meine Deutung spricht aber nun weiter, dass nur durch sie die entscheidende Rolle in dem Drama der Eva gewahrt bleibt. Im anderen Falle wäre es eine gleiche Handlung beim Manne und beim Weibe, die gleiche Schuld. Nein! Sie ist die Sünderin, denn sie ist die Wissende, ihr reicht die Sünde selbst die Frucht. Erscheint es nicht symbolisch, dass sie in vollem Lichte sich zeigt, das Antlitz des nur aus dunklem Triebe handelnden Adams aber durch Schatten verhüllt ist?

Und fällt nun nicht Licht in das Dunkel der ungeheuren Konzeption, aus der diese Gestaltung hervorging? Als Michelangelo

die älteren Darstellungen des Sündenfalles betrachtete, fühlte sich sein künstlerischer Geist von ihnen unbefriedigt, wie von einem blossen symbolischen Schema. Das Symbolische des Mythos vom Genusse der Frucht konnte freilich nicht aufgegeben, aber der darunter verborgene menschliche Vorgang verdeutlicht werden. Dies bedingte Andeutungen. Die eine ist die sinnlich wirkende, liegende Stellung der Eva, die andere die unmittelbare Nähe Adams, in dessen Körper Eva sich fast einzuschmiegen scheint, die dritte die Kennzeichnung sinnlichen Gelüstes — dem Mythos entsprechend bezogen auf den Genuss der Frucht — nicht allein in Eva, sondern auch in Adam. Zaghaft nur weise ich auf ein Viertes und Fünftes hin: auf die gewaltige, furchtbar eindrucksvolle Verschlingung der zwei Schlangenleiber, in welche der Körper des Versuchers endet, und auf die flammenartig zuckende Erscheinung des Astwerks neben Eva. So also kam der Künstler zur Wahl des neuen Motives, Adam nach der Frucht greifen zu lassen. Zugleich aber musste der Eva ihre alte Bedeutung in der Szene gewahrt bleiben. Das war zum Theil schon durch ihre Stellung bewirkt, wurde ganz erst durch die Veranschaulichung ihres Entschlusses erreicht. In solcher Weise dürfen wir uns die Genesis der Komposition denken. So weit es nur möglich war, hat der Meister mit staunenswerther Kunst es verstanden, innerhalb der Grenzen des Mythos das allgemein Menschliche, das durch diesen bezeichnet wird, zu verdeutlichen. Wir erhalten unmittelbar den Eindruck des zwischen Mann und Frau vollzogenen Bundes.

Steinmann hat dies erkannt. Ohne der Frage auf den Grund zu gehen und die von mir gegebene Deutung und Charakteristik zu bringen, ist er doch zu dem gleichen Schlusse gelangt, indem er hervorhebt, wie furchtlos das Gleichniss vom Baum der Erkenntniss gedeutet ward, wie Beide, Mann und Frau, ohne mehr der Gebote Jehovahs zu achten, dasselbe grosse unbekannte Glück suchen, und wenn sie das Leben und das Paradies darüber verlieren sollten.

Das Bekenntniss, das Michelangelo in dieser gewaltigen Schöpfung abgelegt hat, ist von grösster Bedeutung für das Verständniss aller seiner späteren Werke in und ausserhalb der Sixtina. Denn hier verkündet er die Grösse der Frau, die in der Leidenschaft und im Wissen wurzelnde Macht des mit der Natur unlöslich verbundenen Weiblichen. Dieses an der Erde haftende Weib, das alle Herrlichkeit in sich schliesst, ist die Kraft, ist das Geheimniss der Natur selbst. Nicht in ihren Schwächen, in ihrer unwiderstehlichen Gewalt wird sie uns gezeigt. Ihre Sünde ist gross und erhaben wie das Naturgesetz, eine Schwester des Prometheus ruft sie den Fluch auf sich herab. —

Wenn Klaczko hervorhebt, wie in dieser Darstellung das Naive der Sünde, das der biblischen Erzählung und der älteren Kunst eigenthümlich war, verschwunden sei, so hat er Recht. Nicht aber, wenn er in der Schöpfung einen grausamen, misogynen Zug findet. An Stelle des lieblichen, aber unbedeutenden, launischen und neugierigen Geschöpfes setzt der Künstler ein Wesen von heroischer, tragischer Grösse, wie es die christliche Welt noch nicht gesehen. Sein Mythos, statt die Schwäche der Frau zu geisseln, erhebt das Weibliche zu einer dämonischen, alle Möglichkeiten, die tiefsten und die höchsten, in sich schliessenden Grösse. Wir befinden uns in ganz anderen Bereichen, als denen der Neigung und Abneigung.

2. *Die Vertreibung.* Wie überzeugend die Verflechtung von Schuld und Strafe in der Nebeneinanderordnung der beiden Szenen, und im Besonderen in der unmittelbaren räumlichen Annäherung der Schlange und des rächenden Engels veranschaulicht wird, ist seit Kugler immer wieder Gegenstand der Betrachtung gewesen, der es auch nicht entging, wie nahe sich Michelangelo in der Gestaltung der Szene an das Fresko Masaccios gehalten hat. Dies letztere erklärt sich leicht: die Komposition des älteren Meisters zeigte als Ganzes eine nicht zu übertreffende Vollkommenheit; nur in der Charakteristik des seelischen Erlebens der aus dem Paradies Ausgestossenen musste eine andere Auffassung zu anderem Ausdruck führen. In Masaccios Fresko verhüllt Adam, schmerzerfüllt und beschämt, mit beiden Händen das Gesicht, ohne Widerspruch sich in sein Schicksal findend; Eva, mit einer Gebärde schamvollen Verdeckens ihrer Nacktheit, macht jammernd ihrer Verzweiflung Luft.

Michelangelo kontrastirt das männliche und das weibliche Empfinden in schärfer bestimmter Weise. Dies gab schon Vasari zu denken. Für ihn bedeutet die Haltung Adams zugleich Reue über seine Sünde und Todesfurcht, diejenige der Eva, die mehr Furcht vor der Gerechtigkeit als Hoffnung auf das göttliche Erbarmen fühle, Scham, Selbsterniedrigung und Verlangen, sich zu verbergen.

Fassen wir zunächst Adam ins Auge, so sind die meisten Erklärer sich darüber einig, dass seine Armbewegung eine abwehrende ist, wie sie, freilich in anderer Art, weil vom Engel handgreiflich weggedrängt, schon der Adam in Quercias Portalrelief zeigt. Nur Platner sah in ihm den Ausdruck der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies, Grimm Abwehr und Bitte zugleich. In dem Schreiten spricht sich nach Springer Resignation und Überzeugtsein von der Unabwendbarkeit des Schicksals, nach Grimm dumpfe Ergebenheit, nach Klaczko Stolz und Würde eines vom Blitze getroffenen Titanen, nach Justi Entschlossenheit, Gehorsam, ehr-

liche Vernichtung aus. Steinmann schreibt: „wie sich auch sein Selbstgefühl gegen die erniedrigende Behandlung empören mag, das Schuldbewusstsein heisst ihn sich abwenden und gehorsam den ihm gewiesenen Weg einschlagen. Nur sein Gesicht verzerrt sich vor Grimm und Schmerz, und wie er vorwärts schreitet, strecken sich seine Hände in zorniger Abwehr gegen den unbarmherzigen Richter aus. Seine reckenhafte Haltung ist ungebeugt." — Von Stolz, von sich empörendem Selbstgefühl, von Zorn vermag ich Nichts zu gewahren: es ist ein verzweifelter, schuldbewusster Mensch, welcher, ohne Widerstand zu leisten, das Haupt abgewandt ins Leere blickend, mit der Linken gleichsam das schreckliche Gesicht (nicht das Schwert) des Engels abwehrend und mit einer Schmerzensgebärde der Rechten nach dem Paradiese zu, dem unwiderstehlichen höheren Gebote folgt. Sein Wille ist gebrochen, selbst in seinem Schreiten verräth sich der Zwang einer ihn treibenden Macht.

Über Eva äussern sich Platner, Lübke und Springer in dem Sinne, dass sie von Schrecken und Scham erfüllt sei. Springer fügt hinzu: „der Schmerz über die eigene Schuld und der Verlust des Paradieses macht sich im Weibe rückhaltlos Luft." Grimm, der ihre Haltung der eines geschlagenen Thieres (Klaczko spricht von katzenartigem Gang) vergleicht, will in ihrem Blick einen die Verzweiflung durchblitzenden Schimmer von Neugier gewahren, und Wölfflin, wie Justi und Steinmann machen sich diese Auffassung zu eigen. „Eva, sehr furchtsam zusammengeduckt, hinter dem Manne Deckung suchend, kann sich doch nicht versagen, einen verstohlenen Blick zurückzuwerfen, sie möchte wissen, wie der strenge Engel aussieht." Pastor hält den Blick für einen sehnsüchtigen. Knapp betont das schamvolle Sichverstecken der heimlich Davoneilenden. Wölfflin nennt sie ohne irgendwelche Berechtigung „zeternd." Klaczko, der auch hier ein abfälliges Urtheil Michelangelos über die Frau sehen will, spricht von Duckmäuserei: die Auffassung nähere sich der des Predigers Salomo: „dass ein solches Weib bitterer sei, denn der Tod" (7, 27).

In unübertrefflicher Weise scheint mir die Mischung von Furcht und Scham zum Ausdruck gebracht zu sein. Die Furcht in der Bewegung des Sichverkriechens in sich selber und des Sichverbergens hinter dem Rücken Adams, die Scham in dem Kreuzen der Arme über der Brust und in dem krampfhaften Hineingreifen in das Haar, welches den Eindruck macht, als wolle sie sich mit ihm verhüllen. Dass in dem durch die Erscheinung des Engels faszinirten zurückgewandten Blicke mit der Angst vor dem Schwertstreich, der, beiläufig gesagt, gar nicht droht, da der Engel das Schwert in der Linken hält, eine gewisse Neugier sich mischt, will auch mich bedünken. Übrigens finden wir das Zurückblicken der

Eva schon auf Quercias Relief von der Fonte Gaja. Im Manne also: Verzweiflung und Resignation, in der Frau: physische Angst, Scham und erregte Aufmerksamkeit. Beider Gesichtszüge erscheinen durch den Schmerz entstellt und gealtert. Justi nennt die Adams widrig, hässlich und vergrämt. Die Verwandlung, die sich mit Eva vollzogen hat, ist erschreckend. Das gewaltige Geschöpf ist zum armen Erdenweib geworden. Justi sagt, es verrathe sich in ihrer Haltung, dass sie fortan dem Manne unterthan, untergeordnet sei. Spahn nennt sie: „entstellten Leibes, versehrt und geknickt auch in ihren geistigen und seelischen Eigenschaften."

VII. Noahs Dankopfer.

In der ersten Ausgabe seiner Vite nennt Vasari die Darstellung: das Opfer Noahs. In der zweiten folgt er Condivis Angabe und spricht nun, wie Condivi, von dem Opfer Abels und Kains. Obgleich schon Platner die ältere richtige Bezeichnung wieder zur Geltung gebracht, hielten Grimm und Ollivier an der Benennung: Opfer Abels und Kains fest, und ihnen folgte in jüngster Zeit Pastor, indess ihr Dr. S. von Meller die Deutung gab: Lamech erzähle seinen beiden Töchtern von dem durch ihn verübten Todschlag. Die Bedenken, welche sich daraus ergaben, dass das Opfer in dem Zyklus vor der Sündfluth angebracht ist, also die chronologische Reihenfolge unterbrochen würde, wenn das Opfer Noahs hier dargestellt wäre, veranlassten Harford, ein Opfer Noahs vor der Sündfluth anzunehmen. Ihm schloss sich Symonds an. Alle anderen neueren Forscher aber erkennen das Dankopfer, welches der aus der Sündfluth Gerettete mit seiner Frau, seinen drei Söhnen und drei Schwiegertöchtern Gott darbringt, und es kann kaum ein Zweifel mehr an der Richtigkeit dieser Meinung aufkommen. Denn es fehlt alles Abel und Kain Kennzeichnende, die Zahl der Figuren stimmt mit der bei Noahs Opfer zu erwartenden, und die Thiergruppe links weist unverkennbar auf die Arche hin. Michelangelo hat auf die streng chronologische Reihenfolge aus bestimmten Gründen verzichtet. Welcher Art waren diese?

Was man zu finden erwarten sollte, wäre der Todschlag Abels durch Kain, die erste furchtbare Folge des Sündenfalls. Dem hätte sich die Sündfluth angeschlossen und ihr wäre das Dankopfer mit seiner Bedeutung eines neuen Bundes mit Gott gefolgt. Dann aber hätte es an einer Erklärung des fortdauernden Sündenelends und der durch dieses bedingten Erlösung gefehlt. Es musste gezeigt werden, dass auch nach der Sündfluth das menschliche Treiben ein sündliches bleibt. Und dies zu verdeutlichen, bot sich, wie auch Ghiberti und Quercia es gezeigt, die Frevelszene der Verspottung Noahs dar. Die Grösse dieses Frevels springt in die Augen nur,

wenn der Beschauer daran gemahnt wird, dass er unmittelbar auf den Bund folgt, den Gottvater Gnade ausübend mit Noah geschlossen hat. Eben dieser Bund ist an sich von so entscheidender Bedeutung für das grosse Mysterium der Erlösung, dass er in einem dieses umfassenden Zyklus, wie dem der Sixtina, nicht fehlen durfte. Seiner Darstellung musste der Todschlag Abels Platz machen. Und hierin lag nichts Bedenkliches: fasst doch die Sündfluth die Geschichte aller menschlichen Fehle seit dem Sündenfall in sich und hatte sich doch auch Ghiberti beschränkt auf jene drei Geschichten aus dem Leben Noahs. Nur die chronologische Reihenfolge wurde gestört: aber dies kleine Opfer war höheren Rücksichten gegenüber ohne Weiteres zu bringen. Aus solchen Reflektionen erklärt sich das zunächst Befremdende ohne Schwierigkeit. Vielleicht wirkte auch der Umstand mit, dass Michelangelo vor der Darstellung des Brudermordes zurückschreckte und diejenige des Opfers Abels und Kains ihm nicht prägnant genug in der Reihenfolge der grossen Ereignisse dünkte, dass er aus künstlerischen Rücksichten einen figurenreicheren Vorwurf wünschte. Der Müntz gekommene Einfall, es könne sich um das Opfer Abrahams handeln, bedarf keiner Widerlegung.

Die Deutung der Einzelheiten der Darstellung, die Spahn wegen des Mangels jedes einheitlichen Inhaltes und jeder künstlerischen Idee „das künstlerisch unseligste Bild der Decke" nennt, ist von Klaczko, Justi und Steinmann in erschöpfender Weise gegeben worden. Michelangelo verwerthete Eindrücke antiker Opferszenen, an welche im Allgemeinen die Thätigkeit der Kinder Noahs, im Besonderen das Motiv des Feueranblasenden, die gesenkte Fackel in der Hand der Frau, die Opferbinden und der Lorbeerkranz auf dem Haupte der einen Frau erinnern. Den Vorgang selbst aber bildete er nach den Angaben über das Brandopfer, die sich im Leviticus 1, 10ff. finden: das Schaf oder die Ziege soll gegen Mitternacht zur Seite des Altares geschlachtet, Kopf und Fett auf das Holzfeuer auf dem Altare, das die Söhne des Priesters (Aaron) anlegen, gelegt und mit den gewaschenen Eingeweiden und Schenkeln verbrannt werden. Das Thema selbst ward durch 1. Mos. 8, 20 bestimmt: „Noah aber bauete dem Herrn einen Altar und nahm von allerlei reinem Vieh, und von allerlei reinem Gevögel und opferte Brandopfer auf dem Altar."

Wir sehen die acht Gestalten, von denen in 1. Petr. 3, 20: „die Arche, in welcher Wenige, das ist, acht Seelen, behalten wurden", und 2. Petr. 2, 5: „sondern bewahrte Noah, den Prediger der Gerechtigkeit, selbst achte", die Rede ist. Vorne die drei Söhne: der eine bläst das Feuer unter dem Altare an, der zweite schleppt einen Widder herbei, der dritte, rittlings auf einem ge-

schlachteten Widder sitzend, überreicht einer der Schwiegertöchter, in ein Tuch gehüllt, die Eingeweide des Thieres. Rechts bringt eine jugendliche Gestalt, die als zweite Schwiegertochter zu deuten ist, obgleich sie auf den ersten Blick männlich zu sein scheint, ein Holzbündel. Hinter dem Altar sehen wir Noah zwischen seiner alten, ihn intensiv anblickenden Gattin und der dritten Schwiegertochter, welche mit einer Fackel Feuer auf dem Altar entzündet und dessen Hitze mit der linken Hand abwehrt. Links aus der Arche entlassene Thiere: ein Stier, ein Pferd, ein Esel und ein Elephant, eine Gruppe, die, wie Steinmann richtig bemerkt, des Künstlers Anschluss an Uccellos Fresko in Santa Maria Novella verräth.

Die Menschheit, auf eine einzige Familie reduzirt, eifrig beflissen, Gott zu danken und ihn zu versöhnen — auf diesen Gedanken scheint die künstlerische Darstellung beschränkt. Aber hat der Meister nicht mehr ausdrücken wollen? Ich glaube ja und deutete es oben schon an. Es musste ihm wichtig erscheinen, in diesem Zyklus alttestamentarischer Vorgänge das Verhältniss, in welchem die Menschheit des Alten Bundes zu Gott stand, zu verdeutlichen, und hierfür war die Opferhandlung charakteristisch, die im Neuen Bunde durch das Opfer Christi verdrängt werden sollte. Und in dieser Handlung liegt zugleich der Hinweis auf den Bund, der geschlossen wird: „ich will hinfort nicht mehr die Erde verfluchen um der Menschen willen; denn das Dichten des menschlichen Herzens ist böse von Jugend auf“ (1. Mos. 8, 21) und: „siehe, ich richte mit euch einen Bund auf, und mit eurem Samen nach euch, und mit allem lebendigen Thier bei euch“ (1. Mos. 9, 9. 10). Die nach oben deutende Handbewegung Noahs ist nicht eine beschwörende, wie Steinmann will, sondern verkündet diesen Bund, und dessen Geheimniss sucht der eindringliche Blick der Frau Noahs zu ergründen. Ich meine sogar, dass auch die Thiere nicht hier dargestellt worden wären, wären sie nicht auch in den Bund mit einbeschlossen, den der gen Himmel gerichtete Kopf des Esels (Justi nennt ihn scherzhaft einen Vorsänger des Opfers!) in seiner Weise mit einem Freudenlaut zu begrüssen scheint. Die eigentlich dargestellte Handlung ist freilich die Vorbereitung des Opfers, welche die Betheiligten in künstlerisch erwünschten, lebhaften Bewegungen, nicht in monotoner Anbetung, wie in den Werken der Vorgänger Michelangelos, zeigt, aber auch hier ist das zeitlich folgende: das Opfer und Gottes Erwiderung auf dasselbe der Phantasie durch Andeutungen veranschaulicht.

VIII. Die Sündfluth.

Die bewundernswürdige Kunst, mit der Michelangelo in diesem Gemälde eines der Darstellung fast sich entziehenden Stoffes Herr

geworden, ist immer von Neuem angestaunt worden. Platner nennt es die im dramatischen Ausdruck vielleicht gelungenste der Kompositionen, Klaczko preist die magistrale Erfindung, Justi nennt es das nächst dem Jüngsten Gericht umfangreichste und kunstvollste Gemälde des Meisters, ja nach der Unerschöpflichkeit der Erfindung, nach der im Scheine des Zufälligen verhüllten Kunst der Komposition und nach der Wahrhaftigkeit, die Sache ernst zu nehmen, eines der ersten Gemälde der Welt. Auch Spahn hält es wegen der übersichtlichen Klarheit der Komposition, der Einheit der Stimmung, der Schönheit des Einzelnen, der Innigkeit und Tiefe des Gehaltes für „das mächtigste Historienbild der Kunstgeschichte". Demgegenüber findet Müntz, dass der Künstler mehr in der Art der primitiven Meister geschaffen habe, indem er die Episoden häufte und mehr bizarre, als malerische Erfindungen gab, und Wölfflin bezeichnet das Ganze als etwas bröckelig.

Den ausführlichen Würdigungen, welche Springer, Klaczko, Justi, Steinmann und Spahn gegeben haben, dürfte kaum noch Etwas hinzuzufügen sein. Auch bietet die Deutung hier keinerlei Schwierigkeiten. Verschiedene Meinungen bestehen höchstens über die Frage, wie die Bewegung des aus der Arche herausschauenden Noah zu erklären sei. Justi meint, seine erhobene Hand bezeichne Grauen oder er leite die Vertheidigung der Arche, die von Flüchtigen erstürmt werde. Beides scheint mir nicht anzunehmen. Nach Steinmanns Auffassung erhebt Noah die Hand zu einer himmlischen Erscheinung empor. Ich meine, da auch die Taube in dem oberen Aufsatz der Arche angegeben ist, kann es sich hier nur um eine Anspielung auf das kommende Sinken der Fluth handeln, um eine Lizenz, die sich der Künstler genommen, indem er schon jetzt, da die Fluth noch nicht ihren letzten Höhepunkt erreicht hat, den Stammvater der kommenden Menschheit nach der versprochenen Rettung ausschauen lässt.

Hervorzuheben ist, dass Spahn hier den deutlichen Wiederklang der Liturgie vernimmt: die Sündfluth das Ende der Laster und der Anfang der Tugenden. Nur im Hintergrund sei der erbarmungslose Egoismus dargestellt, im Vordergrund nur Thaten der Aufopferung und der Liebe.

Die Anknüpfung an den Karton von Pisa hat nach Springer besonders Justi betont, welcher annimmt, dass unausgeführte Studien zu jenem hier mit verwerthet worden seien. Eine solche, den „Kletterer", wies ich oben (S. 108) nach.

Aufmerksam möchte ich machen darauf, dass eine der Figuren Reminiszenzen an Quercia weckt: die Frau mit den zwei Kindern nämlich, deren eines sich an ihr Bein klammert. Weniger an die beiden Freistatuen der Fonte Gaja, als an die Eva auf der Dar-

stellung der Arbeit Adams und Evas (den Adam benutzte er für Noah auf der Verspottung Noahs).

IX. Die Verspottung Noahs.

Auch dieses Gemälde bietet der Deutung keine Schwierigkeiten dar. Quercia, Ghiberti, Uccello hatten die Szene dargestellt. Michelangelo gestaltet sie aber in ganz neuer Weise; nur in der Räumlichkeit: Hütte mit Fass knüpft er an Ghiberti an. Er fügt die das Weinfeld umgrabende Gestalt Noahs hinzu, die, wie schon Carl Cornelius (Jacopo della Quercia S. 190) bemerkte, als eine flüchtige Kopie des grabenden Adam am Portal von S. Petronio erscheint (Müntz nennt sie unbegreiflicher Weise Adam).

Die hohe Kunst der Komposition fand seit Vasari, der sie unvergleichlich nennt, allgemeine Bewunderung. Burckhardt: „als Komposition steht das Bild auf der Höhe alles Erreichbaren.“ Lübke hebt die schlagende Prägnanz des Ausdrucks hervor; Müntz meint, hier zeige sich eine Kunst dramatischer Erzählung, die der Meister sonst nicht besessen. Wölfflin giebt dem Bilde, was die Geschlossenheit der Anordnung betrifft, den Vorzug. Klaczko macht es den Eindruck eines wahren Reliefs, und zwar eines bacchischen, wie die den Silen zeigenden antiken. Justi spricht von der meisterhaften Umsetzung des verwickelten Vorganges in eine plastische Gruppe. Steinmann bemerkt: wie der Vergleich mit den älteren Darstellungen erweise, sei hier das letzte Wort gesprochen und der vollendete Ausdruck gefunden.

Über die Bedeutung der Szene im Zusammenhang des gesamten Zyklus äussert sich Harford: es werde hier gezeigt, wie trotz alles Gerichtes und aller Gnaden Gottes die Neigung zum Bösen in der Menschheit bleibe und ohne das erneute Eingreifen Gottes die Rückkehr zum Stande der Unschuld nicht denkbar sei. Auch Klaczko betont den schmerzlichen Eindruck menschlicher Schwäche und unheilbaren Elends, der hier hervorgebracht werde. Das Mittelalter (Speculum humanae salvationis und Biblia pauperum) fasse Noah typologisch für den bei der Dornenkrönung verspotteten Christus auf; vielleicht habe Michelangelo auch an eine solche Beziehung gedacht in diesem als Epilog der Deckenbilder wirkenden Gemälde. Justi sagt: die Szene eröffne die Spezialgeschichte des auserwählten Volkes durch Signalisirung der Trennung der Menschheit in drei Völkerfamilien. Spahn hebt die typologische Bedeutung als Ecce Homo-Bild hervor, was mir denn doch mehr als zweifelhaft erscheint, und findet Mängel in der Ungleichheit der Komposition und der Unerfreulichkeit der Einzelheiten: zeichnerische Härten und Aufdringlichkeiten.

B. Die vier Eckbilder

Fast alle neueren Erklärer sind sich darüber einig, dass der Gedanke, aus welchem die Wahl der vier Szenen hervorgegangen ist, auf die Verdeutlichung des Schutzes, den Jehovah seinem Volke in schwersten Nöthen angedeihen liess, gerichtet war. Dargestellt sind „wunderbare Rettungen Israels“, „Zeugnisse der über ihm waltenden Vorsehung“ als Vorbilder der einst kommenden Erlösung. Nur bei Montégut — denn von Levis Phantasieen dürfen wir absehen —, der sie im Zusammenhang mit den „Vorfahren Christi“ betrachtet, entdeckt einen noch anderen Sinn: „alles Heil kommt aus der Demuth, alle Niederlage aus Stolz (Eherne Schlange und Haman), aber auch alle Kraft kommt aus der Niedrigkeit, gegen die Gottlosen waffnet Gott die Kleinen und die Frauen (David und Judith).“ Die Frage, welche Justi, der im Übrigen auch der allgemeinen Ansicht sich anschliesst, stellt: ob Michelangelo bei Judith und Esther an die Überwindung des Satans durch Christus und die Krönung der hl. Jungfrau gedacht?, dürfte mit Nein zu beantworten sein. Die unmittelbare Beziehung zu Christus kann nur in der Ehernen Schlange gefunden werden.

Bemerkenswerth erscheint Justis Charakteristik der formalen Eigenthümlichkeiten: „Der Ausgangspunkt der Erfindung war auch hier die plastische Dekoration. Die vier Ecken des Hypäthraltempels (wenn er in Wirklichkeit übersetzt würde) hätten mit hoch aufgerichteten Statuen und Gruppen bekrönt werden können. Man glaubt sie zu erkennen in den Haupt- und Mittelfiguren: der Gruppe der Judith mit der Magd, dem gekreuzigten Haman, David, das Schwert zückend, dem erhöhten Erzbild der Schlange. Diese plastischen Motive treten theilweise sehr markant hervor, durch die Abtrennung der Kappenecken im Bilde, mit ihren dämmerig verschleierten Nebenfiguren.“ Ich vermag dieser Behauptung nicht zuzustimmen: sie trifft nur für David zu. In den andern Darstellungen hat es Michelangelo sogar mit Absicht vermieden, die Mitte zu betonen, um die Gestalten in ausgleichender Weise über die Bildfläche zu vertheilen.

Auch in der Bewunderung dieser Schöpfungen stimmen fast Alle überein. Nur Knapp findet in ihnen ein Nachlassen künstlerischer Phantasie und ordnender Gewalt; starke Neigungen zum Bizarren, Gesuchten drängen sich nach seiner Ansicht vor. Burckhardt sagt: das Auge findet sich schwer an diesen Stellen in das Historisch-Räumliche hinein, so wunderbar das Einzelne, zumal in der Szene der Judith, gedacht und gemalt sein mag.

X. Die eherne Schlange.

Vasari, der mit seltener Ausführlichkeit die Komposition beschreibt und bereits alles besonders Bemerkenswerthe hervorhebt,

rühmt sie als die schönste und göttlichste der Darstellungen. Fast alle anderen Erklärer preisen sie in ähnlich beredter Weise. Harford schliesst sich sogar ganz jenem Urtheil an, indem er das Werk „the first in dignity and interest“ nennt. Müntz findet es nicht weniger pathetisch als die Sündfluth. Klaczko kennt im ganzen Jüngsten Gericht keine Episode, die sich an Kraft der Zeichnung und tragischem Ausdruck vergleichen liesse. Es sei unglaublich, was von physischen Leiden und moralischen Qualen in so engem Rahmen gegeben sei. Justi sagt, die Szene sei der Phantasie Dantes würdig. Lützow meint, Bewundernswürdigeres habe der Meister nie hervorgebracht.

Springer, der, wie nach ihm Justi, auf den gewaltig wirkenden Gegensatz des rücksichtslosen Erhaltungstriebes und der frommen, in zärtlicher Theilnahme sich äussernden Selbsthingebung im Glauben hinwies, war der Erste, welcher der Laokoongruppe gedachte, indem er aber bemerkt, dass sich der Künstler durch diese in seiner Weise nicht habe beirren lassen. Müntz fand hier würdige Pendants zu Laokoon; Klaczko meint: die Inspiration durch diesen sei offenbar, aber er erscheine vervielfältigt, wie in immer zerreissenderen Echorufen zurückgeworfen. Auch Justi und Steinmann gewahren eine Befruchtung der Phantasie des Meisters durch das antike Werk. Knapp findet in dem wilden Durcheinander mehr eine Parodie auf dasselbe.

Die Darstellung der geretteten Gläubigen, „die in der Kompositionsweise altchristlicher Historien einen Halbkreis bildeten“, bringt Justi das Bild der heilenden Macht des Geistes vor Augen; das Kind, welches das eherne Ungethüm als Spielzeug behandeln wolle, schon von Müntz bemerkt, verdeutliche das Geheimniss des Kinderglaubens. Spahn betont, dass hier schon, wie später im Jüngsten Gericht, der Akzent auf der Menge der Verworfenen beruht.

Steinmann hält es nicht für undenkbar, dass der Greisenkopf inmitten des Getümmels der des Moses sei. Mir scheint diese Annahme, sowohl wegen der Stellung im Haufen, als auch wegen der Züge, ausgeschlossen.

Über den ersten Plan, die Szene in einem der Medaillons zu schildern, sowie über die dann folgenden Entwürfe einer über die Grenzen der Stichkappe weit hinausgehenden figurenreicheren Komposition siehe oben die Darlegungen gelegentlich der Zeichnungen.

XI. Davids Sieg über Goliath.

Das Motiv des zu Boden gestürzten Goliath, dem David das Haupt abzuschlagen im Begriff ist, hat Michelangelo Ghibertis Thüre entnommen. In wie dramatischer Weise er aber die Handlung zu-

spitzt, wies Steinmann nach. Dort ist der Riese todt, die That ist schon geschehen. Hier wird in der Schilderung des letzten Augenblickes der ganze Vorgang in seinem blitzähnlichen Verlauf veranschaulicht.

Justi vergleicht den Sprung des Knaben dem einer Pantherkatze: „es ist zu malerischer Aktualität entfesselt, das was er im strengen plastischen Stil der Potentialität des mit Heldenzorn gesättigten Willens vor fünf Jahren in Marmor verkörpert hatte.“ Wie Knapp zu der Behauptung kommt, hier scheine der Künstler seine frühere Auffassung der Davidgestalt sarkastisch zu widerrufen, ist mir nicht verständlich.

Die Anbringung des hellen Zeltes erklärt sich wohl vornehmlich aus dem Wunsch, der Gruppe möglichst grosse Deutlichkeit zu verleihen; und ebenso die Versetzung einiger Krieger ganz in den Hintergrund. Ghiberti schildert den Vorgang als eine Episode in einer Schlacht, Michelangelo als einen isolirten Zweikampf.

XII. Holofernes' Ermordung durch Judith.

Schon Vasari in seiner ausführlichen Schilderung des Gemäldes charakterisirt treffend, was in Judith vorgeht: indem sie den Kopf zu bedecken bemüht ist, schaut sie nach dem Rumpf zurück, der, ein Bein und einen Arm erhebend, im Zelt rumort; so verräth sie zugleich Furcht vor dem Gang durch das Lager und Angst vor dem Todten. Grimm, Springer, Wölfflin, Klaczko und Spahn erklären die Bewegung Judiths in gleicher Weise: sie werde erschreckt durch ein Geräusch, als habe sich der Leichnam nochmals geregt. Justi begnügt sich anzunehmen, sie könne dem Gelüste nicht widerstehen, in die unheimliche Dämmerung zurückzuschauen. Steinmann: „sie blickt tief erschauernd zurück auf das, was sie eben verlässt.“

Die Stellung des Holofernes wird von Grimm und Springer, denen Steinmann folgt, als letzte Zuckung aufgefasst; Grimm sagt: der Arm sei erhoben, als greife er nach dem Haupte, das nicht mehr da sei; Springer und Steinmann deuten die Bewegung, er habe nach einer Waffe über seinem Haupte greifen wollen. „Wie nach dem Mörder fassend“, sagt Justi.

Die Kunst des Dramatikers, den Moment zu wählen, der das Vergangene und das Zukünftige, die That und den Rückweg durch das Lager für den Betrachter in sich schliesst, ward schon von Grimm, dann von Steinmann ausführlich gewürdigt, das ästhetische Gefühl des Dichters, der davor zurückscheut, die blutige Handlung in ihrer abstossenden Grässlichkeit, das Weib in dem Vollbringen einer That, „welche ihre Natur schändet“, zu sehen, und den Eindruck mildert, indem er das Antlitz nicht zeigt, von Grimm, Klaczko

und Justi. Der Einzige, welcher die hierin sich offenbarende künstlerische Grösse verkennt, ist Knapp, wenn er sagt: die Szene leite vom grossen historischen Drama hinüber zum genrehaften Herausheben der Nebenszenen. Grimm sagt: „als üppiges, verführerisches Weib ist Judith unerträglich, als zitternde Frau, mit einem Willen aber, der gewaltiger als ihre Furcht wirkt, eine ergreifende, wahre Persönlichkeit.“ Die Rücksicht auf frei und anmuthig zu gestaltende Bewegung veranlasste den Meister, von der Erzählung abzuweichen und statt in einem Sack das Haupt des Holofernes auf einer Schüssel durch die Magd tragen zu lassen. Steinmann wies darauf hin, dass ihm hierfür als Vorbild Botticellis Judith vor Augen schwebte. In Dessen Bilde erscheint auch schon das Motiv des verhüllenden Tuches. Donatellos naiv grauenhafte Darstellung („der Schlächtersgattin“, sagt Justi) hatte keinerlei Einfluss auf Michelangelo. Doch glaubt Klaczko, Dieser habe das „exemplum salutis publicae“ gerne im Vatikan angebracht.

Interessanten Aufschluss über die Entstehung der Komposition giebt die Zeichnung in Haarlem. Michelangelo hatte zuerst das Zimmer mit dem Leichnam des Holofernes in die Mitte gesetzt, links die Gruppe der beiden Frauen — Judith ist hier noch zum Beschauer gewandt —, rechts zwei vor der Thüre lauschende Gestalten (in Botticellis einem Bilde ist dargestellt, wie die Leiche aufgefunden wird). Er gab diese Anordnung auf, offenbar, weil es ihm erstens widerstrebte, die Leiche zur Hauptsache zu machen, zweitens die Symmetrie zu nüchtern schematisch erschien und drittens der Verlauf der Handlung nicht deutlich genug gekennzeichnet war. Durch die vorgenommene Veränderung wurde Judith zur Hauptfigur und der gefährliche nächtliche Weg durch das Lager mittels der links angebrachten Figur des schlafenden Wächters angedeutet.

Die Gruppe der zwei Frauen, von deren „klassischer Grösse und Einfachheit“ Klaczko spricht, wurde von Piermaria da Pescia in einem Cameo reproduzirt (jetzt im Louvre), der im XVIII. Jahrhundert für eine antike Arbeit und einer Tradition nach für den Siegelring Michelangelos gehalten wurde. Mariette erwähnt in den Observations zur Vita des Condivi (1746, S. 66), der Stein sei als Geschenk des Monsieur Cheron in das Cabinet du Roi gelangt und M. Baudelot habe eine Auseinandersetzung über ihn veröffentlicht. Mariette behandelte ihn dann in seinem Traité des pierres gravées (Paris 1750, S. 47), E. Rossmann in seinen Remarques sur le cachet de Michelange (La Haye 1752). Murr war der Erste, der den Cameo als eine Arbeit des XVI. Jahrhunderts, und zwar des Piermaria da Pescia erkannte. Springer wies nach, dass Dieser Michelangelos Gruppe nachgebildet: sie befindet sich auf dem Stein rechts,

durch einen Baum von der dargestellten bacchischen Szene getrennt. Holroyd (S. 178), die neuere Forschung nicht berücksichtigend, tischt die alte Fabel wieder auf.

Durch den schlafenden Wächter wird Steinmann an eine antike Gemme (Furtwängler, Antike Gemmen I, Taf. XXV, 5) erinnert.

XIII. Hamans Bestrafung.

„Höchste und zugleich naivste Poesie nur vermochte dergleichen zu schaffen," ruft Springer aus. Die Anordnung der drei Vorgänge, die zeitlich auf einander folgen, neben einander, vergleicht Justi einer bühnenartigen dreiaktigen Szenerie. Schon Springer nannte die an der Thürschwelle sitzende Figur, die neuerdings seltsamer Weise von Justi als „der Henker, der den Todeskampf des Gekreuzigten für seine Annalen beobachte", bezeichnet ward, richtig Mardochai, und den zurückfahrenden Mann beim Gastmahl, den Müntz für Mardochai hielt, Haman. Steinmann stellte in dem Ahasvers Befehl ausführenden, Mardochai seine Erhöhung verkündigenden Mann Haman fest. Dass für die Gestaltung des Gekreuzigten Michelangelo durch Dante inspirirt wurde, behauptete schon Duppa. Die Stelle (Purg. XVII, 25—30) lautet:

Poi piovve dentro all'alta fantasia
Un crocifisso dispettoso e fiero
Nella sua vista, e cotal si moria:
Intorno ad esso era'l grande Assuero,
Ester sua sposa e'l giusto Mardocheo
Che fu e al dire e al far così intero.

Springer meint, mehr noch als die Körperschmerzen machten die bittersten Seelenqualen den Gekreuzigten leiden. Portheim (Rep. f. Kunstw. 1889, XII, 146) behauptet: die Figur sei unter mächtigem Eindruck des Laokoon entstanden, was auch in der diagonalen Wendung des Körpers hervortrete. Durch die Gastmahlszene wird Justi an Rembrandt erinnert. Spahn nennt das Gemälde ein unvergessliches Bild der Auflehnung der natürlichen Selbstsucht im Menschen wider Gott.

C. Die Bronzemedaillons

Bis auf die neueste Zeit sind deren Darstellungen, obgleich schon Vasari darauf hingewiesen hatte, dass sie dem Buch der Könige entnommen seien, bis auf wenige unerklärt geblieben. Es ist Steinmanns Verdienst, nachdem Frey auf ihre Bedeutung hingewiesen hatte, das Gegenständliche gedeutet zu haben. Es sind vier Szenen aus Davids Geschichte, drei, welche den Untergang von Ahabs Geschlecht und die Aufhebung des Baalskultus schildern, sowie

Abrahams Opfer und die Himmelfahrt des Elias, welch' letztere beiden gedanklich im Zusammenhang mit den anderen an diesem Theil der Decke typologisch auf Christus hinweisenden Bildern (Jonas, Eherne Schlange, Haman) stehen. Ein Medaillon, das über der Persica, blieb ohne Darstellung.

XIV. Die Ermordung Abners durch Joab. Nach 2. Sam. 3, 27. In dem oberen Theile zerstört. Sorgfältig ausgeführt, mit Gold gehöht.

XV. Der Tod des Uria. Nach 2. Sam. 11, 16. 17. Sorgfältig ausgeführt, mit Gold gehöht.

XVI. Nathans Busspredigt. Nach 2. Sam. 12, 13. Sorgfältig ausgeführt, mit Gold gehöht.

XVII. Absaloms Tod. Nach 2. Sam. 18, 14. Flüchtig skizzirt. Steinmann glaubt, dass Michelangelo für den speerschleudernden Joab der Hippolyt auf dem antiken Sarkophage der Contessa Beatrice im Camposanto zu Pisa vorgeschwebt hat.

XVIII. Abrahams Opfer. Flüchtig skizzirt.

XIX. Der Tod Jorams, des Sohnes Ahabs, auf dem Acker Naboths. 2. Kön. 9, 26. Steinmann weist nach, dass die beiden Pferde und der Wagenlenker der antiken Gemme nachgebildet sind, welche auf der Brust des Jünglingsporträts in Bronze von Donatello (Bargello) angebracht ist. (Plakette in Berlin bei St. S. 268, Abb. 110.)

XX. Sturz der Baalssäule. 2. Kön. 10, 25—27. Sorgfältig ausgeführt.

XXI. Die Ausrottung des Geschlechtes Ahabs. 2. Kön. 10, 11. Ich erkenne hier die Verwerthung von Motiven aus einem antiken Amazonensarkophag.

XXII. Die Himmelfahrt des Elias. Steinmann weist auf die ähnliche Darstellung von Giotto in der Arenakapelle hin.

D. Die Propheten und Sibyllen.

1. Allgemeines.

Ich führe einige wichtigste Urtheile an:

Giovanni Paolo Lomazzo (Idea del tempio 1590, S. 53): „Ihr Stil ist so ausgezeichneter Art, dass ich ihn für den besten halte, den es jetzt in der Welt giebt, auch in Hinsicht seiner eigenen anderen Werke. Denn in dem gewaltigen Jüngsten Gericht wandte er einen weniger schönen Stil an und in der Capella Paolina einen dritten, der wieder an diesen nicht heranreicht.“

Lanzi: „Die in den Gesichtern sich äussernde Autorität, die Augen von gehaltenem und feierlichem Ausdruck, ein gewisses

Ungewöhnliehes und Fremdartiges in der Gewandung und die Haltung in Ruhe und Bewegung an sieh verkündet Menschen, zu denen Gott sprieht oder dureh deren Mund Gott sprieht.

Nieeolini in seiner Abhandlung „del sublime e di Miehelangelo“, legt das Wesen des Erhabenen an den Propheten und Sibyllen dar. „An der Kühnheit und Kraft des Ausdrueks in diesen Zügen, an der Würde ihrer Bewegungen, an der Veraehtung, die sie für alles Irdisehe an den Tag legen, erkenne ieh, dass Jehovah mit ihnen geredet hat und dass er dureh ihren Mund die höehsten Sehlüsse seiner Weisheit offenbarte“ (vgl. Steinmann S. 342).

Castellar in den Rieordi d'Italia (Übers. von Pietro Fanfani, Florenz 1873, S. 34. Vgl. Steinmann S. 342): „Die Idee der Mütter, welehe Goethe in dunklen Höhlen die Fasern und Fäden des mensehliehen Lebens weben sah, ist nieht so tiefsinnig wie diese Sibyllen; und die Giganten der Bibel und der klassisehen Poesie wirken nieht so mäehtig wie diese Propheten.“

Blane: „Michelangelo hat sieh mit dem Genie der Propheten identifizirt, er hat sie in ihrer Grösse, in ihrem Stolze, in ihrer Naehdenkliehkeit gesehen. Hoheit, imposante Kraft und düstere Majestät sind ihnen zu eigen.

Grimm: „In den Sagen der Völker giebt es eine Epoehe, wo das Menschliehe und Göttliehe sieh vermählend eine solehe riesenhafte Titanengeneration ersehafft, die, der unsrigen weit vorangehend, seit Jahrtausenden in tiefen Höhlen sitzt, um eines Tages neu heraufzusteigen. Es ist, als hätte Miehelangelo diese Schöpfung im Geiste gesehen, als er seine Sibyllen und Propheten malte. Lesend, sinnend oder zur Begeisterung entzüekt, sitzen sie auf ihren Plätzen, als erfüllten sie Gedanken, über denen sieh Jahrtausende brüten liesse. Man könnte denken, vor langen Zeiten seien diese Männer und Frauen hinabgestiegen in die verborgenen Klüfte der Erde, und in Naehdenken versinkend fänden sie, wenn sie einst erwaehend neu emporsteigen werden, die Erde dann wieder rein und unberührt und ahnten gar nichts von dem, was innerhalb der zehn- oder zwanzigtausend Jahre, die sie verträumten, an mensehlicher Gesehichte da oben vorgegangen sei.“

Montégut: „Nicht allein die Tradition der Kirehe wird berüeksiehtigt, sondern die antike Tradition ist mit der christliehen verbunden. Es gilt das Wort des Paulus: das Heil kommt von den Juden, aber das Lieht kommt von den Heiden. Miehelangelo umfängt das ganze menschliche Geschleeht, das gesamte Universum. Es war die ganze Mensehheit, welehe den Erlöser erwartete, ihn vorahnte und suchte. Die Tradition des Glaubens ist die ihre, katholiseh im umfängliehsten Sinne. In dieser Folge der Propheten und Sibyllen durehlaufen wir alle Stufen geistiger Erhebung, auf

welchen der Mensch zum Unendlichen emporsteigen kann und durch welche sich Gott zum Menschen niederlässt."

Burckhardt: „Die Propheten und Sibyllen, die grössten Gestalten dieses Raumes, erfordern ein längeres Studium. Sie sind keineswegs alle mit der hohen Unbefangenheit gedacht, die aus einigen darunter so überwältigend spricht. Die Aufgabe war: zwölf Wesen durch den Ausdruck höherer Inspiration über Zeit und Welt in das Übermenschliche emporzuheben. Die Gewaltigkeit ihrer Bildung genügte nicht; es bedurfte abwechselnder Momente der höchsten geistigen und zugleich äusserlich sichtbaren Art. Vielleicht überstieg dies die Kräfte der Kunst."

Hettner und Henke. „In den Propheten und Sibyllen aber, in den Trägern des rastlos unbefriedigten Denkens und Forschens, des unablässig ringenden Sinnens und Grübelns, die bis in das innerste Herz greifende Erhabenheit der ganz in sich selbst zurückgezogenen, nur in sich lebenden, reinen Geistigkeit. Tief inneres Erglühen leidenschaftlichsten Erkenntnisseifers, trauernder, verzweifelnder Gram über die enge Begrenztheit des menschlichen Wissens, seherisches Ahnen, feste, freudige Zuversicht." W. Henke, der geistvolle Anatom, hat in seiner Schrift: „Die Menschen Michelangelos" das Wesen dieser eigenartigen Formensprache feinsinnig zergliedert. „Unter der Wucht der übermächtigen Gedanken ist der Geist dem Körper völlig entfremdet, selbstvergessen achtet er des Körpers kaum, sein ganzes Sein liegt in der Bewegung der Hände, in der Wendung des Kopfes, in der Richtung des Auges, der einzigen Bewegungsorgane, von denen der in sich versunkene, geistig arbeitende Mensch noch einen fast unbewussten Gebrauch macht. Und der überwältigende Eindruck dieser überragenden Geistigkeit wird gesteigert, indem nichtsdestoweniger alle diese Gestalten doch von so mächtiger Kolossalität sind. Auch in der Welt des Denkens und Forschens giebt es ein ideales Heroengeschlecht. Was in der Seele dieser Gewaltigen vorgeht, ist umzittert und durchzittert von der schrankenlosen Macht und Tiefe des urwüchsig Elementaren, des geheimnissvoll Übermenschlichen. — Formen und Motive, wie sie in so überwältigender Erhabenheit und Kühnheit noch nie eines Künstlers Phantasie geahnt und geschaut hatte, weil überhaupt erst das titanische Unendlichkeitsstreben, die wühlende Innerlichkeit der freien modernen Bildung sich solche Aufgaben zu stellen vermochte. Um dieselbe Zeit schuf Albrecht Dürer die Apokalyptischen Reiter und die Gestalt der Melancholie."

Springer: „Die Ahnung der grossen kommenden Ereignisse hat Propheten und Sibyllen aus der Ruhe ihres Daseins gerissen und ihre Seele in die tiefste Bewegung versetzt. Von dieser Be-

wegung tragen sie alle deutliche Spuren, mögen sie auch je nach Charakter, Alter und Geschlecht dieselbe verschieden ausdrücken."

Klaczko: „Sie sind wahrlich übermenschlich, wahrhaft titanisch; sie packen und unterjochen dich vom ersten Augenblick an; und sie werden dein ganzes Leben lang nie aufhören dich zu verfolgen." „Er schuf eine ganze Folge titanischer, prometheischer Figuren, die ebensoviel Wunder als Probleme sind und welche die Menschheit nie müde werden wird zu bewundern, ohne vielleicht jemals den Schlüssel wirklich zu ihnen zu finden." „Alles ist beunruhigend, beängstigend in dieser vulkanischen Welt, die den Eindruck macht, als wäre sie noch nicht zur Ruhe gelangt, als grollte sie dumpf, mit Eruption drohend. Diese erhabenen und furchtbaren Gestalten haben nur in der Morgendämmerung der Zeiten entstehen können, in der Epoche, von der die Bibel spricht: denn da die Kinder Gottes die Töchter der Menschen beschliefen und ihnen Kinder zeugeten, wurden daraus Gewaltige in der Welt; sie gehören ebenso der Wirklichkeit wie dem Traumreich, dem Reich der Todten wie dem der Schatten an." „Gleichwohl ist es erlaubt zu fragen, ob die Einführung des Motives geistiger Arbeit und Studien nicht bis zu einem gewissen Grade die fundamentale Idee des Werkes, nämlich die Idee der Prophezeiung, der Erleuchtung von oben und der göttlichen Inspiration verdunkelt hat. Der Inspiration! Gerade diese zeigen alle diese Zacharias, David, Joel am wenigsten. Wo ist da der Aufschwung jener geheimnissvollen Stimme entgegen, die zu ihnen spricht, die Exaltation und die Entzückung beim Wehen des Geistes, der über sie hinfährt? Und haben sie es denn nöthig, so viel zu lesen, zu verifiziren und zu notiren, diese Weissager, die ‚Gottes Mund' sind und deren Lippen gereinigt sind durch den Jehovahs Altar selbst entnommenen Feuerbrand? Ich kann nicht umhin, in diesen Nabis und Pythonissen einen zu buchgelehrten und scholastischen Charakter zu finden. Und mehr als an die Propheten vom Jordan und Chobar, muss ich hier an den Propheten von den Ufern des Arno, jenen Fra Girolamo denken, der wirklich über den heiligen Schriften in seiner Zelle erbleicht ist, der zahllose Kommentare durchstöberte und Texte verglich, ehe er verkündete, dass die Geschichte des Alten Testaments die Nothwendigkeit einer nahen Züchtigung beweise." „Die Nothwendigkeit einer nahen Züchtigung, das ist es, was, wie ich glaube, diese titanischen Gestalten Buonarrotis verkündigen! — Wie feierlich und streng sind diese Propheten Christi und diese weissagenden Jungfrauen; wie versenkt in Schmerz dieser Jeremias; wie unbeweglich und hart der Blick selbst dieser Delphica! Scheint hier nicht Alles den Schrei Savonarolas zu wiederholen: Gladius Domini supra terram cito et velociter!"

Zola: „Mann und Frau, Götter geworden, übermässig in der Muskulatur und in der Grösse intellektuellen Ausdrucks, alle von der gleichen majestätischen Familie, mit der Souveränität ewiger Gesundheit und ewiger Intelligenz regierend, den Traum einer unzerstörbaren, breiteren und höheren Menschheit verwirklichend."

Justi, von dessen Auffassung im Allgemeinen schon oben die Rede war: „Michelangelos höchste Gedanken bewegen sich um diesen Pol des Ewigen. Auch das Schöne will er nur als Ewiges begreifen. Das grösste Übel ist ihm die Vergänglichkeit, deren Werkzeug die Zeit; aber, wie in seinem Sinne Goethe sagte: Bleibt uns nur das Ewige jeden Augenblick gegenwärtig, so leiden wir nicht an der vergänglichen Zeit, so liegt auch über den Gestalten dieser Propheten und Sibyllen ein Hauch der Ewigkeit: die Bilder, die in ihrer Ahnung aufsteigen, der Schmerz, den sie fühlen, die Gedanken, in die sie sich vertiefen, sie scheinen der Macht der Zeit entrückt: ihre Welle scheint sich an ihnen zu brechen. Daher ist der Grundzug ihrer Darstellung: die Isolirung, unter einander und von der Aussenwelt. Sie sind völlig hingenommen von dem inneren Vorgang, der Betrachtung, Intuition, Ekstase. Hier ist noch die Gottnähe der Urwelt: ihre Weihe ist allein der Geist, der sie ergreift."

2. *Künstlerische Vorgänger.*

Die Propheten.

Am ausführlichsten hat sich über diese Justi geäussert. Wie man schon früher bemerkt hat, sind eher in den Werken der Trecentisten, wie Giovanni Pisano, als in denen des Quattrocento, „dämonenhafte Weissagungen" auf Michelangelo zu finden. Justi charakterisirt Ghibertis von edlem Pathos und höherem Lebensgeiste erfüllte Bronzefigürchen, in denen „das Selbstgefühl des antiken Redners und Dichters mit der Erhebung und Weihe des inspirirten Sehers verschmilzt", die „in den Ruhestand einer seligen Ewigkeit eingegangenen Propheten der Chöre Fiesoles in Orvieto", die kaum über das Dekorative erhobenen Halbfiguren Jacopo della Quercias, deren orientalisch düsteres Temperament an rasende Derwische erinnert, die orientalischen Prophetengreise des ins Alterthümlich-Grandiose greifenden Melozzo da Forli, die durch das Trachten nach Individualisirung fesselnden, aber ausdruckslosen, ja in der Maske der Plattheit erscheinenden Statuen Donatellos, Baldinis ikonographisch geregelte, bizarr gewandete, verkümmerte und verdriessliche Figuren, die nüchternen Gestalten Ghirlandajos, Pinturicchios „Chöre der Langweiligkeit". „Die Beschwörungsformel war verloren, aber Michelangelo glaubte sie wieder entdecken zu können. Daher vor seinem Werke, so sehr es mit der Besonder-

heit seiner Natur behaftet war, alles Bisherige in Nichts versank; selbst jene ahnungsvollen Gebilde alttoskanischen Geistes, dessen Wiedererwecker er gewesen ist, freilich nur für einen Moment."

Die Sibyllen.

Die einzige Darstellung, die neben Michelangelo genannt zu werden verdient, ist die von Giovanni Pisano an der Kanzel S. Andrea zu Pistoja. „Wenn Michelangelo," sagt Justi, „uns den Rang seiner Seherinnen durch Mächtigkeit der Gestalt und des Gebahrens nahe bringt, bei oft ganz äusserlichen Motiven: so denkt der Sohn Niccolo Pisanos nur an den Seelenzustand, die Erregung des sterblichen Gefässes durch die Heimsuchung der Ekstase. Die ganze Figur ist nur seelisches Erzittern, das geisterfüllte Haupt überragt den Körper. Ahnungsvolle, gespannte Erwartung — der erste, fast zornige Schrecken — dumpfes Bangen — milde, tröstliche Aussicht auf den nahenden — sinnig ehrerbietige Begrüssung des erscheinenden Heilands — endlich die bewegungslose Seligkeit des Schauens. Nichts von Namen, Symbolen und Emblemen, fremdartigen Kostüm." (Auch zwei Sibyllen, jede mit einem Putto über sich in Berlin, wahrscheinlich von der Pisaner Domkanzel, kommen in Betracht. Abb. Museum VIII, 152.) Bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts aber blieb die eine Sibylle die Regel: Fiesole malt die Erithraea im Kapitelsaal von S. Marco, Castagno in Legnaja die Cumäische; in Rom war die Tiburtina beliebt. Dann aber kommen Darstellungen der ganzen Schaar, und es stellt sich ein Kanon und ikonographischer Apparat in Attributen und exotischen Trachten fest: am bestimmtesten in der Baldini'schen Kupferstichfolge. Syrlin am Chorgestühl in Ulm brachte in acht Figuren den ersten Sibyllenverein (1469). Die Darstellungen am Mosaikfussboden des Domes von Siena, die von Perugino im Cambio, von Pinturicchio in S. Maria del Popolo und in den Appartamenti Borgia waren nichts „als dekorative Motive", „Puppen".

Einige ergänzende Hinweise bringt Steinmann, so auf den Sibyllenchor im Relief im tempio Malatestiano zu Rimini, wo eine besonders scharfe Individualisirung versucht ist und alte Frauen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, auf die Sibyllen Filippino Lippis in S. Maria sopra Minerva, auf die Domenico Ghirlandajos in S. Trinità, die Peruzzis in Sant' Onofrio und auf einige andere, weniger bemerkenswerthe Malereien (Pinturiccho in Spello, Antonio da Viterbo in Corneto, Gemälde unbestimmter Meister in der Augustinerkirche in Cori, in S. Giovanni Evangelista zu Tivoli, in S. Pietro in montorio in Rom).

Ich möchte hinzufügen, dass bereits im Anfang des XV. Jahrhunderts eine umfangreiche Darstellung der Sibyllen in Rom ge-

schaffen worden ist: Latino Orsini (gest. 1439) liess seine Privatgemächer mit ihr schmücken (Epistol. Poggi. Lib. XL ep. 41. ed. Torelli S. 158. Vgl. Burger: Isaja da Pisa im Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. XXVII, S. 232).

Wichtig zu bemerken ist, dass die älteste nachweisbare Darstellung einer Sibylle (unter Propheten), nämlich der Erithraea, in S. Angelo in Formis zu finden ist, und zwar sind die Gestalten hier, freilich stehend, an den Arkadenzwickeln angebracht (F. X. Kraus: Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. XIV, S. 86f.). Gab es etwas Ähnliches in Rom, und hätte Michelangelo, bei der räumlichen Anordnung seiner Gestalten, an ein solches altes Schema sich angeschlossen?

Wenn Justi die Nichtachtung des traditionellen ikonographischen Apparates durch Michelangelo scharf betont, so hat Steinmann diese Behauptung etwas eingeschränkt. „Der Meister verwarf keineswegs alle die kleinen Züge, Embleme und Wahrzeichen, welche die Tradition so treulich von Geschlecht zu Geschlecht vererbt hatte. Motive wie die Schriftrolle und das Buch, Charakteristika wie die nackten Arme und Füsse, der weisse Schleier, die um das Haupt geflochtenen Haare, die brennende Fackel und vor allem die regelmässig wiederkehrenden, durch ihn nur vermenschlichten Engelskinder nahm er fromm aus der Vergangenheit herüber. Aber er behandelte diese Äusserlichkeiten nebensächlich und er vertheilte die Emblemata auf die einzelnen Figuren nicht nach den überlieferten Gesetzen, sondern nach der Art, wie sie sich in die künstlerische Konzeption einfügten. Wo aber die Tradition essentielle Charakterzüge übermittelt hatte, erkannte er sie an. Die Jugend der Delphica und das Alter der Cumaea sind ihm heilig gewesen."

Die Untersuchungen Justis und Steinmanns sind wohl als im Wesentlichen abschliessende zu betrachten. Nur zwei nicht beachtete Thatsachen habe ich ergänzend hervorzuheben. Erstens, dass bei der Konzeption der Propheten zweifellos Eindrücke mitwirkten, die Michelangelo von den Patriarchen und Aposteln Signorellis an der Decke der Kapelle in Orvieto empfangen hatte. In dem künstlerischen Streben nach eindringlicher, individualisirender Charakteristik würdiger, gotterfüllter Männer war Signorelli der Vorgänger Michelangelos. Man vergleiche Typen, wie den des Joel mit dem zweiten Patriarchen von rechts in der untersten Reihe, Jeremias mit dem nach unten schauenden in der Mitte des Chores, Zacharias mit zwei anderen Greisenfiguren im Patriarchen- und im Apostelchor, Ezechiel mit dem Apostel hinter Paulus. Und zweitens muss auch wieder Quercia genannt werden. Michelangelo kannte dessen sitzende allegorische Frauengestalten an der Fonte Gaja. Und unter diesen muss es vor Allem die Sapientia mit ihrem ge-

heimnissvollen, in die Ferne gerichteten Blick gewesen sein, die sich seiner Phantasie eingeprägt und die im Stillen wohl mitwirkte, als er seine Delphica schuf (vgl. Abb. im Museum IV, 142).

3. Die litterarischen Quellen.

Die Aufgabe, welche Grimm späterer Forschung zu lösen überlassen hatte, nämlich die, nachzuweisen, was Michelangelo gegeben ward und was er aus sich selbst nahm, ist gründlich erst von Justi und Steinmann in Angriff genommen worden. Natürlich in Sonderheit für die Propheten, deren Gestaltung aus den Hinweisen, welche in ihren biblischen, von Michelangelo gründlich gekannten Schriften gegeben waren, Justi erklärt hat. Gegen ein solches Verfahren hatte sich freilich noch Klaczko prinzipiell geäussert. „Es giebt unter allen Umständen ein untrügliches Mittel, niemals zu einem Verständniss dieser Gestalten zu gelangen: nämlich wenn man mit den litterarischen Ideen und philosophischen Vorurtheilen, die unserer Zeit geläufig sind, an sie herantritt. Man hüte sich z. B. in dem Text der Bibel das Geheimniss dieses oder jenes Propheten, dessen Charakterschilderung hier den Beschauer erstaunt, ja vielleicht ein wenig ausser Fassung gebracht hat, suchen zu wollen: man würde nur Gefahr laufen, die eigene Verwirrung noch zu steigern. Der Jesajas der Sixtina, mit seiner nachdenklichen Art und seinem, in der Ferne verlorenen Blick, würde zu verschieden erscheinen von dem furchtbaren Nabi mit dem Feuerwort und der Donnerstimme, den man aus den Heiligen Schriften kennen lernt. Und andrerseits entspricht die gewaltsame Geste und der wilde Blick des cholerischen Greises Jesajas gegenüber nicht im Mindesten dem Ezechiel der Bibel, dem grossen Tröster der in Babylon Exilirten, dem sanften Erleuchteten, der in tiefster Sklavenschaft im Geist den Tempel neu baute und das himmlische Jerusalem mit der Präzision eines Architekten und Zimmermeisters konstruirte, ‚le fourier du prophétisme', wie man ihn so treffend genannt hat. An welchen Zeichen würde man in diesem Daniel Michelangelos den berühmten ‚guetteur' Israels erkennen, ihn, der als erster das grosse Wort der Zukunft, das Wort vom ‚Sohne Gottes' ausgesprochen hat und die Visionen der Apokalypse dem Einsiedler von Patmos vorwegnahm? In der That und aus übrigens leicht zu verstehenden Gründen gelingt es auf den ersten Blick nur den Jonas und Jeremias zu unterscheiden und identifiziren; für alle anderen heisst es sich an die Inschriften halten, die nichts Beweisendes haben und nur zufällig vertheilt zu sein scheinen. Denn Daniel, Zacharias und Joel könnten ihre Kartuschen getrost austauschen unter einander; ja wenn Jesajas und Ezechiel es thäten, geschähe es zu ihrem eigenen Vortheil. — Einzig auch unter allen Weis-

sagerinnen enthüllt uns die Delphica ihre Persönlichkeit, und zwar nur durch ihre Erscheinung, ihre Schönheit und ihren Adel, durch den wie eine moralische Aureole sie umgebenden Reflex Griechenlands; kein ethnischer oder ethischer Zug rechtfertigt die Benennungen der Persica, Libica, Erythraea, Cumaea. Die Tiburtina wird nicht genannt, und ihr Vergessen überrascht. Scheint es nicht, als hätte die Sibylle, die auf dem Kapitol Augustus die heilige Jungfrau mit dem künftigen Herrscher der Welt Jesus auf dem Arme zeigte, vor allen anderen in der Hofkapelle des Papstes ihren Platz finden sollen? Wie wäre diese Sibylle von Aracoeli als Pendant zur Delphica an ihrer Stelle gewesen: eine Römerin gegenüber der Griechin! — Aber ein solches Vergessen, zeigt es nicht andererseits, in wie geringem Maasse die ‚Litteratur' bei der Konzeption der Propheten und Sibyllen Buonarrotis betheiligt gewesen ist?" — — „Er hat nicht einen Augenblick daran gedacht, uns die Wahrsager Israels und die Prophetinnen der Heiden nach den zarten Nuancen ihres Genius, nach dem Tenor und Stil ihrer carmina zu unterscheiden; wir entdecken nur die allgemeinen und topischen Unterschiede des allgemein Menschlichen: die Unterschiede des Geschlechtes, des Alters und des Temperamentes."

Es war im Widerspruch zu diesen Ausführungen, dass Justi seine Deutung der Gestalten aus der litterarischen Überlieferung gewann, und Steinmann schlug denselben Weg ein,' wenn er auch nicht soweit ging, sondern die Erklärung der Motive aus bestimmten einzelnen Stellen der Schriften abwies.

Die Litteratur über die Sibyllen hat Steinmann verzeichnet und, nachdem Justi geistvolle Erläuterungen zu der Entstehung und Geschichte dieses Glaubens gegeben, in kurzen Zügen die Entwicklung der Vorstellungen seit Lactantius und Augustin geschildert. Die Zahl der Sibyllen, unter denen die Erithraea den ersten Rang behauptete, belief sich auf zehn. Die Hinzufügung der Agrippa und Europa fand erst im späten Mittelalter statt. Neben den Propheten treten sie in den Mysterien auf, alle zwölf in dem Passionsspiel von Revello am Ende des XV. Jahrhunderts. In derselben Zeit, da ihr Chor in der bildenden Kunst allgemein wird, erscheinen in den „Discordantiae nonnullae inter S. S. Hieronymum et Augustinum" des Philippus de Barberiis Beschreibungen der einzelnen Sibyllen und Verzeichnung ihrer Sprüche (abgedruckt bei E. Male: Quomodo sibyllas recentiores artifices repraesentaverint, Paris 1899), die wir 1493 auch in Schedels Weltchronik finden (Thode: Die Nürnberger Malerschule, 1891, S. 247 ff.). Auf eine besonders wichtige derartige Beschreibung in demselben Codex Laurentianus, welcher das Passionsspiel von Revello enthält, machte

Steinmann aufmerksam (ed. Promis) und führt aus, dass er diese Aufzeichnungen vor Augen gehabt haben muss.

Auf eine besondere Quelle für Michelangelos Darstellung der Propheten und Sibyllen war von anderer Seite hingewiesen worden. Paul Weber in seinem „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst" (Stuttgart 1894, S. 53) hatte für die Auswahl und Zusammenstellung der Personen und Szenen der Sixtinischen Decke den Schlüssel im geistlichen Schauspiel gefunden. „Denn gerade die Weltschöpfung, der Sündenfall, die Geschichte Noahs sind die ersten Hauptszenen in den Dramenzyklen, die im Anschluss an das Prophetenspiel das Alte Testament zur Darstellung bringen." Raoul Rosières: „Le scenario des fresques de Michelange à la chapelle Sixtine', (L'œuvre d'art 15. Sept. 1897 p. 165) führte den Gedanken in Bezug auf die Propheten Christi näher aus. Welch' bedeutungsvolle Rolle „das Prophetenspiel", das sich aus der Weihnachtsliturgie entwickelte, für die Kunst gehabt hat, ist von Paul Weber, der an Sepets Studie: Les prophètes du Christ, étude sur les origines du théâtre au moyen âge (Bibliothèque de l'école des chartes 1867) anknüpfte, ausführlich dargelegt worden. Zu beachten ist jedenfalls, dass zwei Rappresentazioni von Feo Belcari: beide der Annunziazione di nostra donna gewidmet (Poesie, Firenze 1833, S. 25 und 90) und Michelangelo sicher bekannt, die Gespräche der Propheten und Sibyllen bringen.

4. Die Knaben.

Platner machte darauf aufmerksam, dass bei den Propheten Engel, bei den Sibyllen Genien gegeben seien. Gegen die Auffassung, sie stellten die Quelle und Anregung der Inspiration vor, wandte sich Burckhardt: sie seien Diener und Begeiter; „sie sollen durch ihre Gegenwart die Gestalt heben, als eine überirdische bezeichnen"; durchgängig sind sie in Abhängigkeit von ihr geschildert. Springer macht sich diese Auffassung zu eigen: sie erläutern die Handlung, runden die Gruppe ab. Hettner sagt, „sie seien eigens erfunden, um die vielgestaltigen Einzelmotive der stillen, stummverschlossenen Geisteswelt zu beleben und zu fester Anschaulichkeit auszugestalten". Justi äussert sich ausführlich: „Sie stammen wieder von jenen Engeln, die nach alter Doktrin die göttliche Erleuchtung der Propheten vermittelten. Denn der Herr bewirkt (so lehrte auch Savonarola) die äusseren Erscheinungen wie die geistigen Gesichte, die er seinen Boten bestimmt, durch den englischen Dienst (ministerio angelico); Engel sind, wie die Dämonen Platons, die mezzani zwischen Gott und den Menschen. Das Orakel, eingeführt mit der Formel: ‚So spricht der Herr', wird zur Depesche, die der Prophet soeben von dessen Kourier

vernommen hat.“ „Aber freilich in der Ausführung dieses Theologumens hat sich Michelangelo seine volle Freiheit gewahrt; die Himmelskinder haben sich in geschäftige Famuli, Prophetenschüler vielleicht verwandelt. Sie halten oder bringen Bücher und Rollen, stecken die Lampe an, bieten dienstfertig ihre kleinen Buckel als Pult dem lesenden Meister. Dabei begleiten sie aufmerksam sein Thun und Treiben, das ihnen kaum verständlich ist, wie ächte Kinder. — Zuweilen sieht ihr Kindersinn doch mehr als der zerstreute Prophet. — Doch sind sie kein blosses Spiel, keine Arabeske in Kindergestalt, wie jene Marmorputten an den Seiten des Thrones. Sie spiegeln den Zustand, die Stimmung der Hauptperson wieder; sie werden, wo äussere Ereignisse hineinspielen, zu Mithandelnden, sie geben Fingerzeige für die Deutung.“ — Steinmann weist die Auffassung der Knaben als Prophetenschüler zurück, er will sie nur als belebendes, den Gedankenernst milderndes Element aufgefasst wissen. Er meint, sie seien Michelangelo vielleicht durch die Engelsgestalten nahe gebracht worden, welche Kirchenväter und Evangelisten in den Bronzereliefs des Luca della Robbia im florentiner Dom begleiten, vielleicht auch durch jenen Ausspruch Savonarolas, welcher (nach Male) lautet: Notandum est autem, quod has exteriores apparitiones Deus angelico ministerio efficit . . . Qui (angeli) non tantum ad diversas apparitiones interius phantasiam illustrant et commovent, sed etiam intrinsecus Prophetas alloquuntur. (Aus der Revelatio de tribulationibus nostrorum temporum.) Spahn sagt, die Knaben seien den Propheten zur Übermittlung der göttlichen Offenbarungen beigegeben, den Frauen als kleine irdische Lieblinge.

Hierzu habe ich zu bemerken:

1. Für Michelangelos Auffassung der Engelknaben scheint mir die Stelle 1. Korinther 14, 32: „Und die Geister der Propheten sind den Propheten unterthan“, maassgebend gewesen zu sein.
2. Auf den Gedanken der Verwerthung der Knaben dürfte er durch Giovanni Pisanos Sibyllen in Pistoja, zu denen ein sie inspirirender Engel gesellt ist, geführt worden sein.
3. Bestimmend hierfür war der künstlerische Wunsch, den Hintergrund zu beleben und auszufüllen.
4. Der Mehrzahl nach sind die Genien dienende und miterlebende Knaben, einige aber sind höheren Alters, weiblichen Geschlechts und dem Wesen und der Thätigkeit nach von jenen unterschieden.

5. Wahl und Anordnung der Gestalten.

Eine erste begründete Ansicht hierüber verdankt man wiederum Justi.

Was zunächst die Wahl der Propheten anbetrifft, so versteht es sich von selbst, dass die vier grossen: Jesajas, Jeremias, Hesekiel und Daniel dargestellt wurden. Die Aufnahme des Jonas erklärt sich aus seiner uralten Bedeutung als Symbol von Christi Tod und Auferstehung. Wenn Justi zugleich an seine Sendung als Missionär an die Weltstadt Niniveh denkt, ihn, im Anschluss an Hieronymus, als einen Typus für die Sendung der Apostel auffasst und als solchen hier in der Hauskapelle des Papstes zu Rom, dem einstigen Babylon und jetzigem Sitz der Gemeinde, durchaus an seinem Platze findet, so dürfte die Annahme, Michelangelo habe eine solche Anspielung beabsichtigt, doch allzu gewagt sein. Die Anbringung des Joel und Zacharias erklärt sich nach Justis Meinung aus den politischen Ereignissen. Joels Verkündigungen von den Heuschreckenschaaren, von „dem aus dem Norden" und dem Gesicht im Thale Josaphat seien in Zusammenhang gebracht mit den Einfällen der französischen Könige und Julius' II. Unternehmungen gegen sie. In Zacharias, der den Bau des Tempels förderte, sei ein Hinweis auf den der Peterskirche und zugleich, im Sinne der Predigten des Savonarola über den Propheten, auf die Erneuerung der Kirche durch Julius II. gegeben.

Steinmann lehnt diese Deutungen ab und sucht, wie dann auch Spahn, die Erklärung für die Wahl des Joel und Zacharias aus den in der Kapelle gefeierten Festen zu gewinnen: Zacharias als Prophet des Palmsonntags habe seinen Platz über der Thüre erhalten, durch welche der Papst einzog, nachdem er die Palmen unter das Volk vertheilt; Joel als Prophet des Pfingstfestes (Beziehung auf die Pfingstvigilie und die Messe des hl. Geistes beim Scrutinium der Papstwahl).

Die Wahl der fünf Sibyllen ist nach Justi vermuthlich durch den Gedanken eines Hinweises auf die Nationen und Erdtheile oder Länder bestimmt worden. Die Libyca repräsentirt Afrika; die Persica Asien; die Cumaea Italien und Rom; die Erithraea das asiatische oder äolische Griechenland; die Delphica das europäische. „Die tiburtinische Albunea musste der Cumaea weichen, die als Verfasserin der römischen Staatsorakel und Quelle der messianischen Ecloge Virgils authentischere Ansprüche auf Rom hatte; sie erhält den Platz in der Mitte."

„Ihre Vertheilung zwischen die Propheten," fährt Justi fort, „geschah lediglich nach Gesetzen der Eurythmie; ihre Ordnung von Ost nach West drückt die Folge der zeitlichen Momente ihres prophetischen Wirkens überhaupt aus. Die Libyca nimmt den Orakelcodex von den Repositen herab, die beiden Alten vertiefen sich in die Lekture; die Erythraea macht die Voranstalten zu der feierlichen Verkündigung, die Delphica ist im Begriff, sie zu be-

ginnen. Diese Folge schien dem Auftreten ihrer Nationen im Verlauf der Geschichte zu entsprechen, nach der Vorstellung der damaligen Zeit. Daher steht die libysche am Anfang, die delphische am Ende."

Steinmann ist durch diese Ausführungen nicht überzeugt worden, er meint, dass Wahl und Reihenfolge der Sibyllen sich kaum mehr mit Sicherheit erklären lassen dürfte. Das Problem habe sich dem Meister doch vor Allem als ein künstlerisches gestellt. Das Weglassen der Tiburtina bliebe auffallend. Ist sie, im Justi'schen Sinne, durch die Cumaea oder durch die Delphica ersetzt worden?

Die Gesamtanordnung der Propheten denkt sich Justi vom historischen Standpunkte aus gewonnen, und zwar in Zickzackfolge, die sich ja auch in den Stammbaumbildern und in den Papstbildnissen aus der Zeit Sixtus' IV. zeigt. Den Beginn macht der früheste: Jonas, es folgen Jeremias, Daniel und Ezechiel. So weit stimmt das Chronologische; auch das stimmt, dass Zacharias am Ende der zeitlich späteste ist. Jesajas und Joel aber sind nicht am richtigen Platz. Und hieran scheitert, wie schon Steinmann bemerkt, Justis Hypothese. Dieser ist noch weiter gegangen und hat eine Folge nach Ähnlichkeit oder nach Gegensatz verwandter Paare (Sibyllen und Propheten) in der schrägen Gegenüberstellung feststellen wollen: Zacharias und Joel, Delphica und Erithraea zeigten die Ähnlichkeit, dann aber wüchse das Gegensätzliche bis zur Libyca und Jonas. Auch diese Beziehungen erscheinen so gesucht, dass man ihnen besser nicht nachdenkt. Hierbei würde man nur ins Spintisiren verfallen und in willkürliche Interpretationen — wie sich dies unter Anderem auch darin zeigt, dass der von Justi zitirte Carl Budde den entgegengesetzten Zickzackweg, nämlich von Jonas zu Jeremias u. s. f., einschlagen wollte.

Ebensowenig vermag ich Justi zu folgen, wenn er weitere Zusammenhänge annimmt, wie folgt:

„Die Beziehungen der zwölf Figuren scheinen jedoch mit dieser paarweisen Folge noch nicht erschöpft. Es fehlt nicht an Zusammenhängen sachlicher und formaler, sukzessiver und simultaner Art zwischen den Paaren, durch die sie sich zu einem gegliederten Ganzen ordnen. Erinnert man sich an die kirchliche Vorstellung des Prophetenthumes als messianische Verkündigung, wo sich die lichte Gestalt des Messias auf dem dunklen Grunde der Noth, der Idolatrie, der Zerstörung des Gemeinwesens erhebt, so versteht man, warum die Reihe mit dem Symbol vom Untergang und Wiedererstehen beginnt (Jonas), dem sich der Prophet der Klage (Jeremias) und der Versiegler der Aufschlüsse über den letzten Triumph des Gottesreiches (Daniel) anschliesst. In der Mitte ver-

gegenwärtigen Jesajas und Ezechiel den psychologischen Höhepunkt des Seherthums und neben diesen Propheten der Theophanie stehen die heidnischen Wahrsagerinnen mit ihrem mühsamen Schürfen nach Geheimnissen uralter Orakel. Am Schlusse erhebt sich dann in einer Art Entschädigung das Weib zur Trägerin des inspirirten, göttlichen Zustandes, während die Namen der zwei letzten Propheten Ausblicke auf die Geschichte von Theokratie und Tempelbau in diesen letzten Zeiten eröffnen."

Das ist sehr geistreich, aber doch nur die Phantasie eines allzusehr historische Zusammenhänge voraussetzenden Erklärers.

Auch der Versuch Knackfuss', gegenüberstehende Figuren als Paare mit einander in Beziehung zu setzen, erscheint mir nicht geglückt. Da endlich auch keinerlei Bezüge symmetrischer Art zwischen den je fünf Figuren der einen oder anderen Längsseite nachgewiesen sind, muss man sich, wie ich meine, zu der Annahme genöthigt sehen, Michelangelo habe, bloss in der Abwechslung von Prophet und Sibylle sowohl der seitlichen Anordnung als dem Gegenüber nach rhythmisch verfahrend, jede Gestalt isolirt gedacht, wie sie sich durch die räumlichen Bedingungen der Decke (die sondernden Stichkappen) und die gemalte Scheinarchitektur von selbst ergab. Jener Rhythmus und eine Abwechslung in den Motiven, der Figuren neben einander und einander gegenüber, scheint das einzig obwaltende Gesetzmässige zu sein.

6. Die einzelnen Gestalten.

XXIII. Jonas.

Eine Deutung der Handlung dieses Propheten, dessen Terribilità Vasari in Bewunderung ausbrechen machte und der von Condivi wegen der Zeichnung, der Verkürzung und der Perspektive für den bewundernswerthesten unter allen erklärt ward, gab zuerst Platner. Er fasste ihn auf als im Unmuth über das Nichterfolgen der Strafe vor Niniveh sitzend, fand aber den Ausdruck undeutlich, insbesondere die Gebärde der Hände unbegreiflich. Dass er, wie schon in der altchristlichen Kunst der Fall, als Symbol der Auferstehung gedacht und daher über dem Altar seinen Platz gefunden, hierüber sind alle Erklärer sich einig gewesen. Nicht so aber bezüglich des Motives. Die Einen — Harford, Lübke, Burckhardt, Grimm, Henke, Springer u. A. — nehmen an, es sei der Augenblick gemeint, da Jonas, aus dem Rachen des Fisches ans Land geschleudert, entzückt, verwundert, anbetend, dankbar das wiedergeschenkte Licht des Tages begrüsse, begeistert den Hauch des neugewonnenen Lebens empfinde. Die Anderen — Ollivier, Justi, Steinmann —, Platners Gedanken aufnehmend, gewahren den mit

Gott wegen seiner Niniveh erlassenen Strafe rechtenden Jonas. Ollivier, Taine folgend, sagt, Jonas zähle, in widerspenstigem Stolz zurückgeworfen, die vierzig letzten der Stadt vergönnten Tage an den Fingern ab und werfe Gott seine Barmherzigkeit vor. Justi sieht, auf eine Stelle in Jorios „la mimica degli Antichi" sich stützend, in der Bewegung der Hände „den bei den Italienern noch heute üblichen Gestus der Streitrede" und in dem gesamten Motiv eine Verbindung der Errettung de profundis und dieser Gottesanklage. Er führt dann aber weiter noch aus, Michelangelo habe den sarkastischen Zug in der satirischen Lehrschrift „mit seinem scharfen Blick für Menschliches, unbeirrt durch die Nebel der Exegese herausempfunden und ihm mit der Naivetät des Genies Ausdruck gegeben", hieraus erkläre sich „das Befremdliche dieser Jünglingsfigur mit dem runden, feisten Gesicht, ihr vulgärer Charakter in Physiognomie und Stellung", der „auf die Spitze getrieben werde durch diese plebejische Fingersprache, mit der er, zähneblekend, seine Beschwerden zum Himmel hinaufschreit". Steinmann meint, die beiden Begriffe: Kürbiss und Wallfisch, verböten eine Zeiteinheit anzunehmen, Michelangelo habe nur eine Charakterschilderung geben wollen und für diese eben jene Streitrede benutzt.

Die beiden Nebenfiguren hat zuerst Justi als symbolische aufgefasst: sie veranschaulichten, auf des Ungeheuers Rücken herangekommen, als Lootsen gleichsam der Fahrt, den göttlichen Ursprung des Wunders. Dieses werde durch das Erstaunen des Knaben versinnbildlicht; die Frau in ihrer als Wehmuth von Pistolesi gedeuteten Stellung bezeichne, vielleicht durch den Hymnus des Propheten im Bauche des Thieres angeregt, das Mitleid. So stellten die beiden Figuren die zwei Pole dar, um die sich nach Lowth die Prophetie bewege: terror und consolatio. In ihnen käme „gegenüber der unvermeidlichen Äusserlichkeit, ja Roheit der Hauptgruppe" der Geist, die verschleierte Grundidee des Buches: das göttliche Erbarmen zu seinem Rechte. Steinmann lässt dies nicht gelten, sieht in dem Knaben eine Spiegelung des Erstaunens des Betrachters über die Kühnheit des Propheten und in der Frau die Allegorie der büssenden Stadt Niniveh. Spahn lässt den Knaben eine Botschaft bringen, aber erschrocken innehalten, und das junge Weib traurig nach unten schauen, als zähle der Prophet dem Herrn die Sünden Derer dort unten auf.

Hier stehen sich nun freilich zwei unvereinbare Auffassungen gegenüber. Für Justi, dessen Auffassung Spahn folgt, ist dieser Jonas ein „blasphemirender Rüpel", für Springer ein Visionär, der im Geiste die Auferstehung Christi sieht!! Ich muss nun zunächst fragen: hier an dieser bedeutsamsten Stelle über dem Altar sollte Michelangelo eine Revolte gegen Gott dargestellt haben? Die Vor-

stellung des Jonas als eines Sinnbildes des Leidens und der Auferstehung Christi war eine so tief eingewurzelte und geheiligte seit ältesten Zeiten, dass eine Charakterisirung Desselben als trotzig gegen Gott sich Auflehnenden und noch dazu an dieser Stelle doch ganz unglaubhaft ist. Keine andere Figur fällt wie diese in der Sixtinischen Kapelle ins Auge! Und sie sollte ein blasphemirender Rüpel sein? Dass niemals in früheren Zeiten der trotzige, sondern nur ein trauriger Jonas unter der Kürbisstaude dargestellt worden ist, wäre nicht entscheidend, da Michelangelo immer Neues gebracht hat; aber die Tradition spricht in diesem Falle doch auch mit, da es sich eben hier um eine dem allgemeinen Glauben geläufigste Vorstellung handelte. Und welcher unbefangene Leser des naiven Jonasmythos würde glauben können, Michelangelo habe aus ihm einen sarkastischen Zug herausgelesen; gerade „die Naivetät des Genius" würde daran gehindert haben, denn sie nimmt die Dinge einfach. Sie würde, hätte es sich um eine Darstellung dieses Momentes gehandelt, nichts weiter als einen in seinen Begriff von Gerechtigkeit verbohrten, heftigen Eigenwilligen gesehen haben, eine Art Petrusnatur, und auch nicht einen mit Gott streitend Disputirenden, sondern einen Murrenden. Aber auf alle jene Spekulationen Justis brauchen wir uns gar nicht einzulassen. Es ist undenkbar, dass Jonas blasphemirend dargestellt sei.

Aber der Gestus der Hände? Justis Behauptung, es sei die Gebärde der Streitrede, ist hinfällig. Die von Jorio beschriebenen und noch heute vom italienischen Volke angewandten Fingergesten sind ganz anderer Art, als die im Fresko dargestellten. Sie zeigen die Zeigefinger einander diametral gegenüber ausgestreckt. Wo wäre denn das hier zu sehen: hier weist doch der linke Zeigefinger nach hinten, der rechte nach vorne! Die Gebärde ist ganz deutlich die des Hindeutens auf Etwas, und zwar auf zwei verschiedene Erscheinungen. Rückwärts und Vorwärts — was kann damit gemeint sein? Ich finde nur eine einzige Erklärung: sie ergiebt sich aus den Stellen Matth. 12, 39. 40: „Die böse und ehebrecherische Art sucht ein Zeichen: und es wird ihr kein Zeichen gegeben werden, denn das Zeichen des Propheten Jonas. Denn gleichwie Jonas war drei Tage und drei Nächte in des Wallfisches Bauch: also wird des Menschen Sohn drei Tage und drei Nächte mitten in der Erde sein" (das gleiche Matth. 16, 4 und Luk. 11, 29) und Luk. 11, 30: „denn wie Jonas ein Zeichen war den Niniviten, also wird des Menschen Sohn sein diesem Geschlecht." Jonas ein Zeichen — keine Prophezeiung hier durch das Wort, sondern der Prophet hier ein „lebendes Gleichniss Christi". Die Niniviten werden den Zeitgenossen Christi verglichen. Den ersteren, so meine ich, gilt das Rückwärtsdeuten, den Zeitgenossen Christi das Vorwärts-

deuten. Das Vergangene und das Zukünftige werden durch den Gestus mit einander in Beziehung gesetzt. Und nun beachte man das gesenkte Haupt der Frau; ihr Blick geht gleichfalls vorwärts in die Tiefe, in die Zukunft; sie gewahrt den kommenden Erlöser, dessen Bild Jonas ist.

Zum ersten Male drängt sich uns die Frage auf, ob Michelangelo schon bei dem Entwurf seiner Deckenmalereien die Darstellung des Jüngsten Gerichtes an der Altarwand als Abschluss des gesamten Zyklus ins Auge gefasst hatte? Auf die zitirten Verse bei Matthäus und Lukas folgt unmittelbar die Erwähnung des Jüngsten Gerichtes, bei dem die Niniviten auftreten werden, um mit zu verdammen! Die Frage ist noch nicht zu beantworten.

Das bedeutungsvolle Wunder also ist dargestellt: es ist der dem Lichte wiedergeschenkte Jonas, den ich mit allen älteren Erklärern hier sehe. Man lasse sich nicht durch die im Hintergrunde angebrachte Kürbissstaude beirren. Schon auf altchristlichen Sarkophagen kommt es wiederholt vor, dass Jonas an das Land unter die Staude ausgespieen wird. Das ist bildnerische Verwebung zweier zeitlicher Momente. Der emporgerichtete Blick sucht, dem Lichte sich öffnend, in Dankbarkeit Gott; der offene Mund stösst nicht zornige Worte „zähneblekend" aus, sondern athmet die Luft und neues Leben ein. Erstaunt gewahrt der Knabe das Wunder, dessen prophetische Bedeutung die Frau verdeutlicht.

Ob diese in die Windung des Fischkörpers eingeschmiegte Frau eine Allegorie? Es bietet sich keine ungezwungene Deutung dar.

XXIV. Die Libica.

Die Schönheit und Anmuth dieses herrlichen Weibes ist immer wieder bewundert worden, am glühendsten wohl von Ollivier und Steinmann. Nicht minder die kühne Kunst, mit der der Meister das komplizirte Bewegungsmotiv gestaltet hat, das freilich Manchen den Eindruck des Gezwungenen gemacht hat. Wie aber dieses Motiv zu erklären, darüber gehen die Ansichten aus einander. Vasari meint, indem sie das grosse Buch, in das sie Aussprüche aus vielen anderen eingetragen habe, schliesse, sei sie im Begriff sich zu erheben. Die meisten Neueren hingegen (Platner, Harford, Grimm, Lübke, Taine, Wölfflin u. A.), sie lange das Buch herab, um darin zu lesen. Nach Taine steigt sie sogar wirklich herunter und nimmt das Buch mit sich. In anderem Sinne deutet Springer die Situation: sie hält ein Buch aufgeschlagen, aber ohne in ihm zu lesen; vielmehr blickt sie von ihm weg aus dem Bilde heraus nach unten, als würde ihre Aufmerksamkeit auf ein Ereigniss der Aussenwelt gelenkt. Ähnlich meint Spahn, sie wende sich, um

mit neugierigem Frauenblick die prächtige Versammlung des römischen Hofes zu betrachten. Im Begriffe, den Folianten aufzuschlagen, werde sie aber sogleich das Gesumme und Gefunkel vergessen. Henke scheint es Beides denkbar: dass sie, den Blick schon auf das Knie gerichtet, den Folianten auf dieses zu legen im Begriffe sei oder dass sie im Lesen unterbrochen werde. Justi entscheidet sich für das erstere: sie werde in einer dringenden Sache um Rath angegangen und beeile sich, dem Bittsteller zu willfahren. „Es ist morgens früh, sie kann die Zeit nicht erwarten, bis sie die theuren Blätter wieder vor Augen hat. Ungeduldig greift sie, noch vor Beendigung ihrer Toilette, nach dem Volum, das sie im Herabnehmen schon aufschlägt, wenn es nicht von gestern so dalag; dabei sieht sie nach dem Platze, wo sie es ausbreiten will."

Auf Vasaris Gedanken griff Ollivier zurück: „combien tu as raison, ô divine inspirée, de fermer le gros livre que tu avais ouvert! N'es-tu pas un de ces doux maîtres qui, n'ayant rien appris, savent tout?" Auch Knapp lässt sie das Buch weglegen und sich erheben, um dem Volke Gottes Wort zu verkünden; und Steinmann entscheidet sich für eine solche Auffassung, als die ethisch werthvollere: sie hat sich satt gelesen und beschäftigt sich nun in Gedanken mit dem Gelesenen; erfüllt von den ernsten Schicksalssprüchen lässt sie den Blick ins Leere gleiten.

Auch mir erscheint diese Deutung als die richtige. Wäre sie bloss damit beschäftigt, das Buch herunterzulangen, so handelte es sich freilich um eine gleichgültige Handlung und Wölfflin hätte Recht, wenn er sagt: „viel Lärm um nichts." Von irgend welcher Ungeduld vermag ich gar Nichts zu gewahren: sie handelt in grösster Ruhe, ja Feierlichkeit. Auch Nichts von der Eile, mit der sie, wie Justi sagt, „unordentlich wie eine geniale Frau" (?!) sich auf das abgeworfene „kostbare Oberkleid" gesetzt. Ihre bewegungslosen Züge verrathen vielmehr, dass sie lange in die Lektüre versenkt war, in häuslicher Zurückgezogenheit, die ihr gestattete, des schweren Oberkleides sich zu entledigen. Ganz erfüllt von innerer Schauenskraft und durch die erlebten Gesichte in tiefen Ernst, ja in ein feierliches Mitleiden versetzt, richtet sie den Blick nach unten. Dort unten befindet sich der Altar. Nicht als ob nun in realistischem Sinne das künstlerische Gebilde mit der Wirklichkeit in Beziehung gesetzt wäre, aber es wird vom Künstler angedeutet, welche Vorstellung sie beschäftigt: das Leiden Christi. Wie die Weissagung auf den im Schooss der Jungfrau sitzenden König — ecce veniet dies et illuminabit condensa tenebrarum et solventur nexus Synagogae et desinent labia hominum, et videbunt regem viventium, et tenebit illum in gremio virgo domina gentium et regnabit in misericordia et uterus matris erit statera cunctorum —

so wird ihr auch die andere auf die Passion in den Mund gelegt: dabit vero ad verbera simpliciter sanctum dorsum et colaphos accipiens tacebit oder: nostrae servitutis jugum in collo positum tollet (vgl. Steinmann).

Die Gestalt, also betrachtet, gewinnt sie nicht einen ganz anderen höheren Gehalt? Und sind wir nicht verpflichtet, in dem Werke eines Geistes, wie Michelangelo, wollen wir ihm gerecht werden, immer die denkbar höchste Bedeutung zu suchen, so entscheidend auch bei der Gestaltung das Formproblem mitspielte? Die Sibylle schliesst das Buch, das Gelesene wird zum Erlebniss, es bedarf keines Forschens mehr, die Erfüllung der Prophezeiung ist Gewissheit. Geschlossen ist die von dem Knaben gehaltene Rolle, in welche die Seherin ihr Wissen verzeichnet hat. Der erregten Frage des zweiten Knaben scheint der erste, der in einer nicht ganz deutlichen, wohl, wie Steinmann sagt, hockenden Stellung sich befindet, zu antworten: das Werk ist gethan. Sie wird sich in ihr Gewand hüllen und davonschreiten, um, wie Knapp richtig bemerkt, das Wort Gottes zu verkünden.

Diese meine Auffassung ist der Justis entgegengesetzt. Justi sieht in dieser „ältesten Sibylle" den Introitus der Verkündigungen durch das Herabnehmen des Kodex gekennzeichnet, ich finde hier einen Abschluss des Forschens in Büchern, der gedanklich durch die unmittelbare Nähe des Altars begründet ist.

Die Zeichnung in den Uffizien, welche Justi als Vorstudie betrachtet und als Beweis für seine Meinung: die Libica ertheile Rath, herbeizieht, ist sicher eine Kopie. Steinmann hält sie für eine Kopie nach einer Studie Michelangelos. Selbst wenn wir dies annehmen, bleibt Justis Argumentation anfechtbar. In dieser Zeichnung war die Frau anfangs ähnlich wie im Fresko dargestellt, nämlich auch der rechte Arm das Buch haltend erhoben: dann verwischte der Zeichner diesen Arm und gab ihn verändert: in gesenkter Stellung das Obergewand auf dem Sitze fassend. Die vom Fresko abweichende Stellung der linken Hand deutet Justi als das Festhalten einer bestimmten Stelle im Buche (Mittelfinger) und ein Hinweisen auf sie (Zeigefinger). Wie aber wäre dies denkbar? Das Buch, wie die perspektivische Ansicht doch deutlich erkennen lässt, ist ja nach hinten, nach der Wand zu geöffnet. Die linke Hand kann also einzig die Funktion, es zu stützen, haben. Und hier wird es noch deutlicher, dass das Buch geschlossen wird (durch die rechte erhobene Hand). Und weiter — wie kann Justi das im Pentimento gegebene Motiv des gesenkten rechten Armes glücklich finden? Es ist ja sinnlos, denn nun hat das schwere Buch gar keinen Halt mehr, sondern schwebt in der Luft! Wie kann er diese gesamte Haltung für eine malerischere und edlere Fassung

halten, als die im Fresko? Der rechte Arm, ganz unbeschäftigt, hängt ja wie ein todtes Glied herab. Aber wozu noch mehr darüber sagen? Weist doch diese gedankenlose Veränderung des erhobenen Armes in einen gesenkten und die grobe anatomische Unrichtigkeit in dessen Zeichnung mit aller Bestimmtheit darauf hin, dass weder eine ächte Studie Michelangelos noch eine Kopie nach einer solchen hier vorliegen kann. Es ist eine höchst unglückliche Variation, die irgend ein wenig begabter Künstler mit der Libica vorzunehmen versucht hat. Er erlaubte sich auch sonst einige Veränderungen: gab ihr den üblichen Kranz und umhüllte ihren nackten Rücken mit einem durchsichtigen Schleiertuch. Auch durch dies letztere ward Justi in seiner Meinung, dieser angebliche erste Entwurf sei edler als das Fresko, bestärkt: „die (gemalte) Frau sieht aus wie eine Frau, die sich Arme und Schultern für irgend eine derbe Arbeit z. B. Wäsche frei gemacht hat.“

XXV. Jeremias.

Diese Gestalt, die „einfacher als alle anderen uns am meisten ans Herz greift“ (Wölfflin), fand eine im Wesentlichen gleiche Beurtheilung seitens aller Betrachter, angefangen von Vasari, der in ihr die Schwermuth und die bitteren, durch das Leiden seines Volkes hervorgerufenen Gedanken ausgedrückt fand. Am ausführlichsten charakterisirte Springer die inneren Vorgänge solches gewaltsamen Schmerzes, der „um so mehr wirkt, als er stumm ist“ (Blanc): „Bilder des Jammers und Kummers ziehen an dem einsamen Manne unaufhörlich vorüber, zertrümmerte Hoffnungen, vereitelte Wünsche, vernichtete Ideale. Sie lasten schwer auf dem Gemüthe, drücken den Kopf herab und lassen den sonst stahlharten Körper erweichen. Unwillkürlich suchen die einzelnen Glieder nach einer ruhigen Lage. Die Beine sind gekreuzt, der Oberkörper vorgeneigt, der Kopf gestützt. Aber alles umsonst: der Friede kommt nicht und auch die Ruhe nicht. Rastlos hämmern die Gedanken und pochen die herben Empfindungen. Gerade diese innere verhaltene Gluth bei dem Scheine äusserer Ruhe wirkt so mächtig und weckt das tiefste Mitgefühl mit dem unseligen Manne, den das Schicksal nicht getroffen, aber aufs tiefste erschüttert hat.“ Das von Springer empfundene Persönliche, dem der Meister in dieser Figur Ausdruck giebt, wird auch von Klaczko und Justi und am weitestgehenden von Steinmann betont.

Justi spricht von todähnlicher Apathie, in die das Antlitz versunken sei. Dieses zeige keinesweges tiefes Nachdenken, denn dem widersprächen die horizontalen Stirnfalten und die ins Leere gerichteten Augenaxen; auch nicht Seelenschmerz, denn es fehle die Konvergenz der Brauen nach oben. Alles verrathe das Eine: den

Zusammenbruch. Das Weinen und die äussere Trauer habe Michelangelo den Begleiterinnen zugewiesen. Aber nicht allein der Sänger der Klagelieder, sondern auch der Verfasser des Buches Jeremiah, der „starke Streiter, der nicht verzweifelte", sei dargestellt. Michelangelo habe ihm die gewaltigste Statur von Allen gegeben, die Formen erinnerten an das knorrige Gerüst der vielhundertjährigen Eiche. Taine, der ein dumpfes Grollen aus des Propheten Brust aufsteigen hört, verglich ihn einem der barbarischen teutonischen Könige und fand Etwas von der Art eines Arbeiters in seinen Händen und in seiner Tracht, in deren Vernachlässigung Stendhal einen Ausdruck des Unglücks gewahrte.

Steinmann erinnert daran, dass in den Tenebrae der stillen Woche in der Kapelle die Lamentationes gesungen wurden und der Künstler ihnen oft gelauscht haben wird. Auf sie weist der Zettel links unten hin, auf dem noch ALEF zu lesen ist, d. h. die Buchstaben des hebräischen Alphabetes, die jeder Strophe vorangesetzt wurden. Er zitirt die Stelle (1, 12): „Euch sage ich Allen, die ihr vorübergehet, schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz, der mich getroffen hat. Denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht am Tage seines grimmigen Zornes."

Eine von der allgemeinen abweichende Auffassung brachten Grimm, der hier bloss das Bild tiefsten ruhigen Nachdenkens fand, und Henke, der Nichts von Sorgen und Schmerzen aus der Figur herauslesen kann, sondern meint, der Prophet schaue hinab in die Kapelle nach dem Altar, wo er nachträglich die Erfüllung des Heiles mit anschaue. Welch' letztere Erklärung von Justi mit den Worten abgethan wird: „dann müsste man bedauern, dass ein so ausserordentlicher Künstler ein so mittelmässiger Mensch gewesen sei." Spahn meint, der Prophet blicke mit der Verzweiflung eines ergrauten Kämpfers in die Tiefe, wo die Masse in ihrem Prunke, ihrer Leichtlebigkeit und Verweltlichung im Sakramente sich unwürdig benimmt.

Gegen die Meinung, die grobe Tracht zeige die Vernachlässigung, wie sie im Unglück einzutreten pflegt, wirft Justi ein: sie unterscheide sich nur durch die hier angezeigte Einfachheit und Dicke des Zeuges, nicht aber durch Farbe und Verstörtheit. Auch der Bart sei keinesweges wirr. Steinmann nennt die Tracht (Schuhe und Strümpfe) die eines Laien.

Das Motiv der den Kopf stützenden Hand betrachtete zuerst der Rezensent Harfords in der Quarterly Review als der einen kontemplativen Figur in der Spanischen Kapelle (Streitende und triumphirende Kirche) nachgebildet. Steinmann wies auf Ghibertis Evangelisten an der Nordthüre des Baptisteriums hin. Dieser habe Michelangelo die Form, Fra Giovanni in seiner Kreuzigung in

S. Marco durch das dem Propheten gegebene Spruchband: o vos omnes qui transitis u. s. w. den Inhalt für seine Komposition gegeben.

Von den zwei „putti“, die hier aber als weibliche Wesen gebildet sind, sagte Vasari, sie theilten den Schmerz des Jeremias. Springer fand in ihnen des Beschauers Mitleid ausgedrückt. Justi frägt, ob das schluchzende Mädchen, das auf jenen Cartellino (Alef: Quomodo sedet sola civitas plena populo: facta est quasi vidua domina gentium) hinabschaue, Zion sei, die Witwe, die „Nachts weint, dass ihr die Thränen über die Wangen laufen“, und die Andere Rahel, die um ihre Kinder klagt (31, 15). Steinmann schlägt die Deutung auf die beiden untergegangenen Königreiche Israel und Juda und ihre Hauptstädte Samaria und Jerusalem vor.

Dass mit der von Leid überwältigten Frau die Tochter Zion gemeint sei, scheint mir unzweifelhaft. Bei der anderen möchte ich, wie Justi, eher an Rahel als an Samaria denken, weil einer anschaulichen Vorstellung wohl die Schilderung der ersteren, nicht aber die letztere entgegenkam: die Gestalt ist wie in brütenden Schmerz versunken.

Was aber den Propheten selbst anbetrifft, so muss ich gestehen, nicht in dem Maasse, wie die meisten Erklärer es finden, den Schmerz ausgedrückt zu sehen, als vielmehr ein Ausklingen des Grames in tiefem Sinnen. Was Justi als Zusammenbruch bezeichnet, ist doch wohl nur der willenlose Zustand, in den der Körper bei tiefer geistiger Konzentration geräth. Ich sehe hier nicht Apathie, sondern geistige Entrücktheit. Einer solchen, der Kontemplation, widersprechen die horizontalen Stirnfalten nicht. Es ist kein scharfes Nachdenken, nicht das Ergründen eines Problemes hier gemeint, sondern ein schauendes Sinnen, das die Augen ihrer Sehkraft nach aussen gleichsam beraubt. Kontemplation bedeutete das Motiv des in die Hand gesenkten Kopfes auch in den Beispielen früherer Kunst. Wohl erhebt sich dieses Sinnen über dem dunklen Hintergrund des Grames, der in den beiden Frauen verdeutlicht wird, aber das Sinnen, nicht der Gram, ist das Entscheidende. Auch in dieser Gestalt ist doch der Prophet dargestellt, auch sie muss doch mit der Verheissung beschäftigt sein; aus tiefstem Leid ringt sich die Gewissheit der zukünftigen Erlösung empor. Erkenntniss aus Leiden: dies scheint mir das Thema dieser ergreifenden Schöpfung zu sein.

XXVI. Daniel.

Dass gerade Daniel schreibend dargestellt ist, wird von Justi aus der Bestimmung seiner Prophezeiungen in „versiegelten“ Orakeln

für die Zukunft erklärt. So auch von Steinmann. Was aber schreibt er? Justi, der ihn in Beziehung setzt zu Jeremias, glaubt, der jugendliche Prophet, der für seine die Zukunft der Welt umfassende Chronologie an Jeremias' Weissagung vom Neubau des Tempels nach siebzig Jahren anknüpft, sei beschäftigt, in dem grossen Buche diese Prophetie zu lesen und seine Berechnungen, für die er das Papier auf dem Pulte benutzt, mit einem Stückchen Kreide anzustellen. Steinmann, dem schon Ollivier mit einer Vermuthung vorangegangen war, weist auf den Anfang des siebenten Kapitels hin: „Im ersten Jahr Belsazars, des Königs von Babylon, hatte Daniel im Traum eine Vision, und diese Vision hatte er auf seinem Lager und er schrieb und notirte in kurzen Aufzeichnungen diesen Traum, und, ihn kurz gefasst erzählend, sprach er also" (nach der italienischen Bibelübersetzung). Daniel sei dargestellt, wie er das Traumbild mit kurzen Worten festhalte, ehe er es ausführlich in das grosse Buch auf seinen Knieen verzeichne. Dieses müsse sein eigenes sein, nach Analogie älterer Darstellungen (Luca della Robbias Kirchenväter). Die Meinung der meisten früheren Erklärer war die gewesen, dass er kopire, Exzerpte aus dem grossen Buche mache; nur Grimm, der ebenso wie Platner den kleinen Schreibgegenstand in der Rechten übersah, hatte irrthümlicher Weise angenommen, Daniel blicke in die Tiefe, aus der ihm Stimmen emportönten, und mache, vergessend, dass er keine Feder in den Händen halte, die blosse Bewegung des Schreibens.

Weder Justis noch Steinmanns Erklärung, auch nicht die Spahns: „er erneut in sich die Vorstellung des Erlebten, um es aufzuschreiben oder nachzuzeichnen", dünkt mir befriedigend. Jene Stelle aus dem siebenten Kapitel scheint freilich für Steinmann zu sprechen: niemals aber würde man aus der blossen Betrachtung des Werkes darauf kommen, dass es sich um ein schnelles vorläufiges Notiren, dem ein Schreiben im grossen Buche folgen werde, handle. Und dies ist entscheidend. Die Darstellung selbst muss uns Aufschluss geben. Es kann mir kein Zweifel bleiben: der Prophet entnimmt dem grossen Buche Etwas. Warum hätte sonst der Putto den Auftrag, es zu stützen? Der Denker will es bequem haben und hat es eilig, wie schon Vasari bemerkt. Zu welchem Zwecke aber, denn dass das grosse Buch sein eigenes ist, muss ich mit Steinmann annehmen, benutzt er es? Meine Antwort ist: er drängt in kurze Worte das Resultat der Lektüre in jenem Buche zusammen, er giebt die Quintessenz des dort Gelesenen oder, besser gesagt, er verzeichnet die ihm gewordene Erkenntniss: die Prophezeiung. Denn dass dies kein blosses Abschreiben oder Exzerpiren ist, verräth die im Kopfe sichtbare geistige Anstrengung, verräth die Erregung, in der er sich befindet. Es ist der

Enthusiasmus gewonnenen Wissens, der in seinem Eifer sich zeigt.

Diese Deutung ergiebt sich mir mit Nothwendigkeit aus der Wahrnehmung, dass der Prophet im Begriffe ist, einen Schriftzettel zu beschreiben. Welcher Art dieser ist, macht uns der Künstler anschaulich, indem er unten im Lesepult eine Schriftrolle zeigt. Nirgends wie hier, scheint mir, wird die verschiedene Bedeutung, welche das Buch und der Schriftzettel in diesen Propheten- und Sibyllendarstellungen haben, deutlich gezeigt — und von hier aus betrachtet, findet meine Erklärung der Libica ihre volle Rechtfertigung. Das Buch bedeutet die gesamte Gedankenarbeit der Propheten, der Schriftzettel — durchaus im Sinne der ganzen früheren Kunst — die einzelne Prophezeiung, die durch geniale Intuition gewonnene Erkenntniss zukünftigen Heiles. Der Moment dieser Intuition ist im Daniel veranschaulicht, das wie in Flammen bewegte Haar ist der äussere Ausdruck des geistigen Vorganges. Was er niederschreibt, ist nichts Anderes, als eine der Prophezeiungen, die wir auf älteren Darstellungen verzeichnet finden, sei es: „post hebdomades sexaginta duas occidetur Christus" (9, 26) oder „ejus regnum sempiternum est et omnes reges servient ei" (7, 27).

Dass in dem Motive des das Buch stützenden Putto Michelangelo an ältere Darstellungen des Evangelisten Matthäus (z. B. an der Kanzel in S. Giovanni Fuorcivitas zu Pistoja und im Chor von S. Croce) angeknüpft hat, wurde von Steinmann bemerkt. Die Arbeit ist der Vollendung nahe, und der Knabe bereit, das Buch fortzutragen. Den ganz im Schatten gehaltenen, nur mit seinem Kopf aus Daniels Mantel hervorschauenden Knaben fasst Justi, vielleicht mit Recht, als eine Andeutung der Orakelträume des Propheten auf. Der Kinderkopf wäre eine Hypostase des Traumes.

XXVII. Die Persica.

Der Auslegung war hier keine Schwierigkeit geboten. Schon Vasari hebt die Charakteristik des Alters durch die Tracht und die Kurzsichtigkeit hervor, und nichts wesentlich Anderes war von den Späteren über diese beschaulich in Lesen vertiefte, der Welt abgewandte Alte zu sagen. Nur Justi und Steinmann haben sich auf eine ausführlichere Schilderung eingelassen. Es sind nach Justi uralte, dunkle Schriftwerke, welche die Persica, „eine dürre, gekrümmte Hexe", und die Cumaea halblaut lesen. In der Kurzsichtigkeit der Einen, der Weitsichtigkeit der Anderen sei das Ringen des Verstandes mit dem sprichwörtlichen Dunkel dieser Orakel angedeutet. Schon Harford hatte in der Persica die Geheimphilosophie des Ostens repräsentirt gefunden. Steinmann führt aus, dass die

frühere Kunst die Sibylle, obgleich ihr ein hohes Alter zugewiesen wurde, immer jugendlich dargestellt habe; ob der Meister jene Nachrichten gekannt oder durch künstlerische Rücksichten in seiner Darstellung des Alters bestimmt worden sei, bleibe ungewiss. Auch ob er das Lesen als ein so mühsames geschildert, um darauf hinzudeuten, dass ihre Verse dunkel und lückenhaft gewesen seien. In Motiv und Erscheinung (auch er, wie Justi, nennt sie fröstelnd) sei das rein Menschliche betont, die Schleiertracht eine überlieferte. Die in den Darstellungen immer wiederkehrende Prophezeiung: ecce bestia conculcaberis et gignetur Dominus in orbe terrarum, et gremium virginis erit salus gentium et pedes ejus eunt in valetudine hominum" dürfte die Veranlassung gegeben haben, die Persica dem Daniel gegenüberzustellen, da Diesem dieselbe Weissagung von der bestia eigen sei (7, 11). Spahn spricht von dem kurzsichtigen Alter und der dürftigen Unpersönlichkeit voranschreitender, nicht mehr in Vollkraft stehender Wissenschaft.

Die Knaben im Hintergrund sind nur skizzirt; sie verharren hier in vollem Schweigen und in Regungslosigkeit.

Versteht die Alte, was sie liest? möchte ich fragen. Ihr Kopf ist ganz im Schatten — nicht erleuchtet —, das volle Licht liegt auf der Seite, in deren Schrift sie sich vertieft. Mit allen Kräften versenkt sie sich in das Geheimniss, es zu ergründen. Noch aber ist die Erkenntniss nicht eingetreten. Noch bedarf sie der Knaben nicht, noch ist sie entfernt davon, die Prophezeiung fixiren zu können. Die noch in geistiger Dämmerung Befindliche, Erleuchtung Suchende möchte ich sie nennen.

XXVIII. Die Cumaea.

Die Cumäische Amalthea, die schaudererregende (horrenda) Führerin des Äneas durch die Unterwelt, der nach Ovid zu ihrem furchtbaren Verhängniss der verschmähte Apollo tausendjähriges Leben verliehen und deren dem Tarquinius (Priscus oder Superbus) überlassene Bücher im Tempel des Jupiter Capitolinus aufbewahrt wurden, hat erst durch Michelangelo ihre gewaltige Charakteristik erhalten, war sie auch, abweichend von der künstlerischen Tradition, schon in einem Relief zu Rimini und in dem Fussbodenmosaik zu Siena als Greisin aufgefasst worden. Mit schaudernder Bewunderung sind dem ungeheuren Bilde, in dem wohl nur Vasari seltsamer Weise una eccessiva gratia fand, die Betrachter genaht. „Vielleicht dass ihm das Bild einer Zauberin vorschwebte," sagt Springer, „und er in diesem wuchtigen Leibe, diesem gefurchten Gesichte das unheimliche Treiben, den Umgang mit finsteren Gewalten andeuten wollte." Montégut nennt sie eine energische Virago aus niederem florentinischem Volk, deren Begabung schwach, deren Wissensverlangen

aber stark sei, die geduldige, fleissige Sucherin, die Patronin der über Büchern in ermüdender Analyse und geduldigem Vergleichen erbleichten Arbeiter; Ollivier: die Sibylle des Fatums; Justi: eine herkulische Virago von ungeheurer Widerstandskraft gegen die Zeit und Alles, was diese an Leiden bedeutet; Steinmann: den grössten historischen Charakter unter allen Sibyllen, die übermenschliche Offenbarung tiefster Weisheit und unzerstörbarer Lebenskraft. Spahn sieht in dieser heroischen Greisenhaftigkeit, die der Schicksalseiche zu vergleichen, einen geistigen Sammelprozess und ein unabänderliches Vonstattengehen der Versteinerung.

Die Art ihrer Thätigkeit hat nur Henke näher zu charakterisiren versucht, indem er darauf hinwies, es handle sich hier nicht um ein anhaltendes Lesen, sondern die Sibylle habe das Buch nur einmal aufgeschlagen, um eine bekannte Seite anzusehen und wie beschwörend die symbolische Stelle auszusprechen. Hineinstarrend staune sie den geheimnissvollen Inhalt an, etwa wie Faust, das Buch des Nostradamus aufschlagend. „Nach Geheimnissen spähend“ hatte sie schon Springer genannt, der auch, wie Lübke, auf den wirkungsvollen Kontrast zwischen der finsteren Greisin und den harmlos fröhlichen Knaben hingewiesen hatte. Die letzteren nennt Justi als dem Geschlecht der Alten entsprossene „Sieger der Palästra im Keime“ und meint, sie verstünden die Noth der Weitsichtigen und sähen mit hinein, als wollten sie ihr nachhelfen; aber es bliebe beim guten Willen, denn zu lesen hätten sie wohl kaum gelernt.

Ich möchte der Auffassung Springers und Henkes beistimmen. Diese Riesin hat Etwas von einer Zauberin, so dürfte man sich die Hexe von Endor vorstellen. Da Justi die Persica und die Cumaea als „unersättliche Leserinnen“ zusammenfassend behandelt, scheint es mir geboten, die bemerkenswerthen Unterschiede zu betonen. Die Cumaea ist nicht in Lesen vertieft, sondern ihr Blick haftet an einer wiedergefundenen Stelle, die sie gesucht hat. Noch hält der eine Knabe das andere Buch, das sie vorher befragte. Nun hat sie den ihr soeben gereichten grossen Kodex aufgeschlagen, um sich nochmals des Spruches zu vergewissern, und bemüht sich, vor sich hinmurmelnd, ihn sich einzuprägen. Die gewaltig zupackenden Hände scheinen sich seiner zu bemächtigen. Sie wird ihn auf die Weissagerolle verzeichnen, wie deren eine bereits in dem für die Wanderschaft bestimmten Sacke zu sehen ist. Oder ist der Spruch doch bereits verzeichnet und prüft sie nur nochmals die Richtigkeit nach? Es wird die ihr immer beigegebene Verkündigung der 4. Ekloge Vergils sein:

Ultima Cumaei venit jam carminis aetas,
Magnus ab integro saeclorum nascitur ordo.
Jam redit et virgo, redeunt Saturnia regna;
Jam nova progenies caelo demittitur alto.

Die kräftigen Knaben aber scheinen ihre Worte zu vernehmen. Der vordere schaut nicht in das Buch, sondern nach unten vor sich hin, wie in Träumerei verloren; auch der andere sinnt im Lauschen; blickt er auf das Buch hinab, so geschieht dies, ohne dass er etwas Bestimmtes wahrnähme.

Ich nenne die Cumaea die sich der prophetischen Wahrheit Vergewissernde.

XXIX. Ezechiel.

Die Bewegung des heftig erregten Propheten ist verschieden gedeutet worden. Die Einen lassen ihn sprechen. Voran geht Vasari: „er scheint hohe und grosse Dinge reden zu wollen.“ Castelar: sein Geist beherrscht ihn; er spricht mit seinen Visionen, als sei er von göttlicher Ekstase ergriffen. Blanc: er kündet den Juden das Ende ihrer Gefangenschaft, die Wiederherstellung ihres Tempels und das Nahen des Messias an. Harford: er zeigt alle Eigenschaften eines grossen Lehrers; sein Kopf und seine Hand scheinen seine wundervollen Visionen zu verkündigen. Montégut: er argumentirt gegen einen Gegner mit jenem cynisme imagé dont il est le génie. Springer: er hat die Rolle bei Seite geschoben und demonstrirt heftig, dem Engel zugewandt, dem er eine Wahrheit recht eindringlich machen will. Lübke: er scheint sich mit einer Frage an seine Nachbarin zu wenden. Taine: er wendet sich um mit ungestümer Frage. Henke: er ist in lebhaftestem Sprechen begriffen, aber wie Einer, der laut allein spricht, dabei aber einen Anderen in Gedanken hat. Klaczko: er haranguirt ein unsichtbares Publikum. —

Andere fassen ihn als Einen auf, dem eine Vision zu Theil wird. So Harford, Castelar und Wessenberg (vgl. Justi, S. 115), der an das Gesicht von der Auferstehung der Todten denkt. Ähnlich Spahn, nach welchem Ezechiel mit einer Gebärde der Verehrung und des Dankes sich bereit erklärt, von Gott sich auf das Feld der Todten tragen zu lassen. Wieder Andere endlich: Platner, Mantz, Ollivier, nehmen den Augenblick der Berufung des Propheten an.

Die beiden letzteren Meinungen verband in seiner Deutung Justi. Er legt ausführlich dar, dass es der physiognomische Ausdruck des höchsten Staunens, ja der Bestürzung sei („so konnte Hamlet auf seines Vaters Geist geblickt haben“), dass aber die rechte Hand die Ergebenheit, die Bereitschaft, dem Rufe Gottes zu folgen, ausdrücke. Es seien also dreierlei Aktionen andeutend verknüpft: die längstvergangene des Lesens, die des Auftretens der Erscheinung und die Annahme der Berufung. Die Vision aber sei die von Raphael gemalte schreckensvolle Erscheinung der Herr-

lichkeit des Herrn mit den Symbolen (1, 4ff.); die Augen des Propheten seien auf das am nördlichen Horizont zuerst als Wolke erscheinende Gebilde gerichtet. Dahin deute die linke Hand des Mädchens, deren Rechte nach dem Zenith weisend sage: „was da aufsteigt, ist der Herr der himmlischen Schaaren.“ Und die Phantasie des Beschauers erhalte hierfür eine Bestimmung, denn an der Decke darüber sei ja die zweite Erscheinung des Schöpfers gegeben. Steinmann, der die Engel als gleichsam aus dem Mantel des Weltenschöpfers herausgeflatterte, den Propheten zum Schauen auffordernde Boten auffasst, stimmt Justi zu. „Der Seelenzustand eines Menschen wird hier geschildert, dem ein ungeheures Schicksal widerfährt und der seine ganze Kraft zusammenrafft, ihm würdig zu begegnen.“

Des Propheten Wort Gottes eigenes Wort — so möchte ich diese Darstellung nennen. „Richte dein Angesicht wider sie und weissage wider sie!“ Dies ist der immer wiederkehrende Befehl Jehovas, von dem uns das Buch Ezechiel meldet. Es wird uns nicht erzählt, dass der Prophet selbst gesprochen, sondern nur die ihm von Gott mitgetheilten Worte werden berichtet. Und diese Befehle sind von Visionen begleitet. Ezechiel ist dargestellt als der unter dem Eindrucke der Vision Gottes Befehl gehorchende Weissagende. Indem der Befehl ergeht, vollzieht sich auch die Weissagung, denn Gottes Befehl selbst ist die Weissagung. Der genialen Vorstellung, dass Vision, Befehl, Weissagung Eines sind, wird die kühne Darstellung verdankt. Man lese die ersten Kapitel und staune über die künstlerische Intuition! Dass Ezechiel ein Weissagender, wird durch die geöffnete Prophezeiungsrolle veranschaulicht (indess das Buch geschlossen unter den Füssen des Engels ruht), dass es eine Weissagung wider das sündige Israel ist, durch „die Richtung des Hauptes“. Dass es auf Befehl Gottes geschieht, verdeutlicht die, wie Justi richtig bemerkt, hingebende Gebärde der rechten Hand, und dass dieser Befehl mit einer Vision verbunden ist, verräth der Blick. Verstärkt wird der Vorgang durch den Engel: seine rechte Hand weist nach oben, auf den Quell der Inspiration, seine linke auf Jene, wider die geweissagt wird. Verstärkt auch durch den Windstoss, der, die Visionen nach der Erzählung begleitend, die Haare des Engels und das Tuch des Propheten flattern macht. Der Blick rückwärts des anderen Knaben aber scheint das Momentane der vorüberziehenden Erscheinung anzudeuten, nach den Worten Kap. 3, 12: „Und ein Wind hob mich auf, und ich hörte hinter mir ein Getöne, wie eines grossen Erdbebens: gelobet sei die Herrlichkeit des Herrn an ihrem Ort.“

In dieser meiner Auffassung Ezechiels als des unmittelbaren Organes Gottes in der Weissagung werden die früheren, scheinbar

sich ausschliessenden Meinungen versöhnt. Man wende nicht ein, dass Ezechiel ja nicht sprechend, d. h. mit offenem Munde, dargestellt sei. Nicht er, sondern Gott spricht, nicht seine Stimme, sondern die Gottes wird vernommen. Auch wende man nicht ein, die Erklärung sei künstlich. Sie ist einfach, denn was sich bei der Lekture des biblischen Buches vor Allem bildlich einprägt, ist dieses immer wiederholte „Richten des Antlitzes (und Weissagen) wider Israel“. Dieses war offenbar der Ausgangspunkt für die künstlerische Gestaltung, wie es denn auch das an diesem Bilde besonders Auffallende ist.

XXX. Jesajas.

Über das Wesentliche des Vorganges konnte kaum ein Zweifel entstehen und die Erklärer sind sich daher auch einig über ihn gewesen. Platner, welcher die Gestalt in Hinsicht des Ausdrucks und der Bedeutung als die vorzüglichste von allen rühmt, bezeichnet die Situation kurz mit den Worten: der Prophet, dessen Seele, ganz an göttliche Eingebung hingegeben, verloren ist, hört im Lesen auf, um die Offenbarungen durch den Engel zu empfangen. Burckhardt nennt ihn wie vom Traum erwacht. Harford findet in seinem ausdrucksvollen Blicke und in seiner lauschenden Stellung die tiefe Aufmerksamkeit für die frohe Botschaft verdeutlicht. Montégut sagt: er drücke das Genie der Meditation und langen Träumerei aus; wie aus sich entrückt und in das Licht seiner Vision gehüllt, scheine er die Worte der frohen Botschaft zu vernehmen, die mit himmlischer Harmonie in seinem Ohre wiederklingen. Castelar schreibt: „Jesajas liest im Schicksalsbuche der Welt. Seine Stirne scheint die Kurve einer Himmelssphäre zu sein, eine Gedankenurne, wie die Gipfel der hohen Gebirge die krystallenen Urnen sind, aus denen die grossen Flüsse entspringen. Der Engel ruft ihn, und er erhebt das Haupt sanft gen Himmel, ohne den Blick von dem Buche zu wenden, als schwebe er zwischen zwei Unendlichkeiten.“ Springer: „er führt uns in die lichte Welt der Begeisterung. Er wendet das Haupt dem Knaben zu, der auf eine himmlische Offenbarung hinweist. Das Buch kann jetzt geschlossen werden. Wie sorgfältig er zuvor in ihm geforscht, sagt noch seine Stellung: die ruhige Kreuzung der Beine, der bequem auf die Stuhllehne gestützte Arm. Das Bild des stillen, in die eigene Geisteswelt versunkenen Denkers wäre vollkommen, wenn nicht die Richtung des Kopfes und der Blick eine plötzliche Störung verriethen und eine Änderung der Stimmung andeuteten.“ Henke betont, dass der Prophet Nichts fixire; nicht ein von aussen Kommendes, sondern ein plötzlicher Gedanke bringe den Geist in eine veränderte Bewegung. Von dem Knaben scheine er wenig Notiz zu nehmen,

Dieser stelle sich wie eine Personifikation der Gedankenbewegung dar. Klaczko meint, er habe seine Lekture unterbrochen, um eine Idee zu verfolgen, die ihm irgend eine tiefsinnige Stelle im Buche eingegeben habe.

Wieder war es Justi, der sich an solch' allgemeiner Deutung nicht genügen liess und eine nähere aus bestimmten Stellen des Buches Jesajas zu gewinnen versuchte. Er führt zunächst aus, dass Jesajas von Nachdenken in Träumen und endlich in Schlaf gefallen ist, aus dem er durch die Knaben aufgestört wird. Noch ist das Auge in Schlafes Banden: es ist ein, mit religiöser Ekstase ja zusammenhängender kataleptischer Zustand dargestellt, das Aufleuchten des zweiten Gesichtes. Im Antlitz aber ist nicht nur die hypnotische Lähmung, sondern zugleich seelisches Leiden durch die vertikale und horizontale Faltenbildung, die Umwölkung der Stirne (the grief muscles Darwins) ausgedrückt. Der Prophet erlebt also eine angsterregende Vision. Dies kann die fürchterliche Nachtvision (Kap. 21) der von Norden kommenden Heeresmassen sein, auf welche der Knabe weist, oder die Theophanie des sechsten Kapitels, die Berufung des Propheten, dessen Düsterheit sich aus der Schrecklichkeit des Gesichtes oder aus dem furchtbaren Auftrag: „Verstocke das Herz dieses Volkes“ erklärt. Dann läge also eine Analogie zum Ezechiel vor.

Auch Steinmann betont den Ausdruck des Schmerzes, des qualvollen Lauschens auf eine Botschaft. Diese letztere aber deutet er anders. Der Jesajas befindet sich schräg über der Lunette, welche den König Ezechias (mit Manasse und Aman), den Freund des Propheten, enthält. Auf Ezechias hatte Jesajas zuerst seine Prophezeiungen bezogen. Steinmann nun glaubt, dass eben wegen der Nähe der Ezechiaslunette Jesajas von Michelangelo an diesen Platz gebracht worden sei. Die Botschaft, die der Prophet vom Engel empfängt, ist eine trostlose: sie ist für Ezechias, den wir in der Lunette wie einen Todgeweihten vom Tuch halb verhüllt zusammengebrochen sehen, bestimmt und lautet: „Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben und nicht leben.“

Weder Justis noch Steinmanns Deutung scheint mir annehmbar. Den grossen Vorgang in Jesajas' Inneren auf eine schliesslich nebensächliche Thatsache, wie jene Prophezeiung an Ezechias, beziehen zu wollen, halte ich für ausgeschlossen, ganz abgesehen davon, dass die deutende Handbewegung des Genius mit einer solchen Auffassung nicht vereinbar ist. Es mag zugegeben werden, dass Michelangelo mit Bewusstsein Jesajas und Ezechias räumlich einander annäherte, aber die Gedanken des Propheten sind gewiss mit Grösserem, allgemein Bedeutungsvollem beschäftigt. Wie Steinmanns Hypothese, wird aber auch die Justis erschüttert durch

die nicht von ihnen, wohl aber schon von Harford und Montégut bemerkte und doch so wichtige Thatsache, dass der Jesajas aus seinem Denkertraum aufscheuchende Genius in freudiger Erregung ist: nicht allein seine Augen leuchten, sein ganzes Wesen strahlt! Das ist kein Bringer trauriger, sondern guter Kunde. Ich begreife nicht, wie man über den Vorgang im Zweifel sein kann. Ohne weiter auf die irrelevante Frage des hypnotischen Zustandes einzugehen, begnüge ich mich, Springer und Henke, denen ähnlich sich auch Spahn äussert, durchaus Recht zu geben, wenn sie das Eintreten einer Stimmungsänderung in Jesajas gewahren. Schon längere Zeit — dies verräth die gefesselte Stellung der Beine — ist er in tiefes, schmerzliches Nachsinnen über eine Stelle in seinem Buche versunken gewesen, Alles um sich herum vergessend. Die Wange war auf die linke Hand gestützt, die noch jetzt, da der Kopf sich erhoben, in der Haltung der Finger (Daumen und Zeigefinger!) so deutlich die vorhergehende Stellung bewahrt, dass Vasari, von der Erinnerung getäuscht, geradesweges behauptet, die Hand stütze die Wange. Nun aber hat sich soeben auf den Ruf des Knaben, der nichts Anderes als die Personifikation des neu erwachten Gedankens in Jesajas' Geiste ist, der Kopf wie mechanisch erhoben. Noch steht der Denker unter dem Bann leidvoller Vorstellungen, aber das Neue ist eingetreten. „Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube.“ Der nächste Augenblick wird den Glauben bringen, und vor der freudigen Erkenntniss des kommenden Heiles, die sich unwiderstehlich, wie der Knabe, aufdrängt, wird das nächtige Dunkel des Grames verschwinden.

Wie konnte man nur jene nebensächlichen Visionen zum Ausgangspunkt der Deutung nehmen? Als ob nicht Jeder seit alten Zeiten unter dem Namen Jesajas die zahlreichsten und deutlichsten Prophezeiungen auf Christus verstünde. Alle diese Propheten und Sibyllen haben ihre Stelle im Gemäldezyklus doch nur in Rücksicht auf Christus, auf die Erlösung. Und der Künstler sollte bei diesem überzeugendsten Verkündiger der frohen Botschaft nicht an diese seine Bedeutung, ganz im Allgemeinen, sondern an irgend welche einzelne Visionen und noch dazu an solche, die gar Nichts mit der Erlösungsidee zu thun haben, gedacht haben? Nein! die frohe Botschaft selbst ist hier dargestellt. Man denkt an die Worte (52, 7. 8): „wie lieblich sind auf den Bergen die Füsse der Boten, die da Frieden verkündigen, Gutes predigen, Heil verkündigen; die da sagen zu Zion: Dein Gott ist König. Deine Wächter rufen laut mit ihrer Stimme und rühmen mit einander.“ Die Weissagung, die auf den Spruchbändern des Propheten in allen älteren Darstellungen steht: „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie heissen Immanuel“ (7, 14) — das

ist es, was der Knabe, in ferne Zeiten weisend, ruft, — was in dem bekümmerten Geiste auftaucht. Und zugleich erklingt uns das Wort: „denn uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben, welches Herrschaft ist auf seiner Schulter, und er heisst Wunderbar, Rath, Kraft, Held, Ewig Vater, Friedefürst; auf dass seine Herrschaft gross werde, und des Friedens kein Ende, auf dem Stuhl Davids, und seinem Königreich: dass er es zurichte und stärke mit Gericht und Gerechtigkeit von nun an bis in Ewigkeit" (9, 6. 7). Jesajas ist der Prophet der Weihnacht. — Und die Trauer, die dieser Freuderuf verscheuchen möchte? Unwillkürlich denkt man daran, dass es Jesajas war, welcher weissagte: „Fürwahr, er trug unsere Krankheit und lud auf sich unsere Schmerzen. Wir aber hielten ihn für Den, der geplagt und von Gott geschlagen und gemartert wäre. Aber er ist um unserer Missethat willen verwundet und um unserer Sünde willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf dass wir Frieden hätten, und durch seine Wunden sind wir geheilet."

Aber es frägt sich doch, ob die Trauer in diesem Sinne zu deuten ist. Ist doch das erste Auftauchen der Heilsgewissheit geschildert. So wird der Schmerz sich auf das vor der frohen Botschaft scheinbar hoffnungslose Leiden des Volkes Israel, der Menschheit beziehen. Und wundervoll ist der ganze Vorgang durch das Licht gekennzeichnet. Wie Morgensonnenstrahl kommt es von der Seite her, auf welche der Knabe weist, und es beginnt den noch eben ganz von Schatten umfangenen Kopf des Propheten zu erhellen. Und zugleich scheint sich der Morgenwind zu erheben, der den Mantel des Propheten aufbauscht und das Gewand wie die Haare des Knaben flattern macht.

„Das Licht scheint in die Finsterniss", dies könnte man als Motto unter die Darstellung setzen. Es tagt in diesem Geiste. Was der Künstler im Jesajas veranschaulicht hat, ist das Erwachen, die erste Erleuchtung der Erkenntniss in prophetischer Intuition.

XXXI. Die Erithraea.

Vasari, der die Schönheit der Sibylle und ihrer Tracht preist, fasst sie auf als mit Würde darüber nachdenkend, was sie schreiben solle, wenn der in einen Feuerbrand blasende Knabe ihr die Lampe angezündet. Platner, der den Charakter nicht der Schönheit der Gestalt entsprechend findet, hält, worauf auch Springer anzuspielen scheint, das Anzünden der Lampe für eine symbolische Andeutung der inneren Erleuchtung, Spahn für die Erleuchtung, welche die Wissenschaft bringt. Der Pallas verglich sie zuerst Kugler, später auch Taine und Montégut, der in ihrem Antlitz vertrauensvolle

Hoffnung liest und sie zur Repräsentantin des Wissens macht. „Schön wie eine griechische Statue und nachdenklich wie eine ägyptische Gottheit“ nennt sie Blanc, „schön, aber furchtbar“ Stendhal; Ollivier ruft aus: „ihre würdevolle Erscheinung durchstrahle die glückliche Klarheit einer jonischen Seele.“ Nach Harford läge in ihren fixirten, emporgerichteten Augen die Herausforderung himmlischer Offenbarungen. Ihre Beschäftigung mit dem Buche deutet Lübke als Lesen in stiller Sammlung, Klaczko als Suchen eines bedeutenden Textes, Steinmann als Festhalten einer Stelle mit der Linken und Suchen einer anderen am Schluss des Buches. Henke, der durch den Folianten an ein Messbuch auf dem Altare erinnert wird, betonte den priesterlichen Charakter der Frau, die wie zu einem Kultusakt mit einer auch von Steinmann nachdrücklich hervorgehobenen Feierlichkeit das Buch zum Zwecke des Vorlesens eines Abschnittes öffne. Dies wollte Justi nicht gelten lassen, da das bequeme Sitzen und der Anzug dem Liturgischen widersprächen. Er meint in dem Umstand, dass sie am Ende des Buches Etwas suche, eine Anspielung auf ihr Orakel über das Ende der Dinge, den Weltuntergang zu finden! Das Hineilen ans Ende und auch wohl der festliche Apparat bringe die Vorstellung nahe, dass der demnächst zu erwartende Moment die Ausstrahlung des neuen Lichtes in die Welt sein werde. „Wie wenn es sich handelte um die förmliche Verkündigung der Definition eines Dogmas, über das die Schulen lange gestritten haben und die Weisen endlich ins Reine gekommen sind.“

Spahn sieht in ihr das Symbol der Wissenschaft. Selbstzufrieden und vornehm weiss sie Nichts von den Entzückungen, noch weniger von dem Leiden des künstlerischen Genius. Ein machtvolles Gleichniss stetiger reifer Forschung.

Was das Motiv des Anzündens der Lampe anbetrifft, so haben die Meisten an Vasaris Erklärung festgehalten. Nur Henke hält das Licht nicht nöthig für das Studium, da ja Tageslicht herrsche, sondern meint, es sei wie eine Illumination zur Erhöhung der Feier gedacht. Von dem zweiten Putto behauptet Justi, er reibe sich, sehnsüchtig nach dem Bette, die Augen; Steinmann lässt ihn — eine sehr gesuchte Erklärung — Thränen darüber vergiessen, dass der Bruder ihm zuvorgekommen beim eiligen Herbeiholen der Fackel. Ollivier dachte sich, die Lampe sei erloschen und werde wiederum angezündet.

Ausführlich von der Erithraea, der im Mittelalter einzig genannten und dargestellten Sibylle, der Verkündigerin des Weltgerichtes, welcher im XV. Jahrhundert auch Weissagungen auf Christi Tod und Auferstehung in den Mund gelegt wurden und die schon vor Michelangelo (in Siena) statt in Nonnenkleid und Schleier in reicher

Tracht dargestellt worden war, handeln Justi und Steinmann. Letzterer glaubte, Michelangelo habe das Mosaik in Siena beachtet, da hier neben der Sibylle ein Lesepult mit aufgeschlagenem Buche erscheint. Eine Beziehung zu dem gegenüber befindlichen Jesajas sei darin zu finden, dass Letzterer in Kunst und Liturgie als Prophet der Weihnacht auftrete und das Akrostichon der Erithraea (griechische Anfangsbuchstaben von Jesus Christus Dei filius Salvator), bereits von Augustin in die Liturgie aufgenommen, gleichfalls am Weihnachtstage verlesen ward.

Der priesterliche Charakter der Frau ist ausgeprägt. Vollzieht sie auch nicht, wie Henke meint, einen liturgischen Akt, so verräth sich doch in ihrem Gehaben die Würde eines hohen Amtes. Sie befrägt das wohlvertraute Schicksalsbuch, das, auf feierlichem Platze allezeit geöffnet und selbst in der Nacht dank der darüber angebrachten Lampe benutzbar, seine Weisheit darbietet. Ihr Blick haftet in ruhigem Sinnen an einer durch den Zeigefinger der Linken bezeichneten Stelle, mit welcher sie eine andere am Ende des Buches vergleichen will. Schon ist sie im Begriff, die Seiten umzuschlagen. In der Ecke des Raumes dunkelt es, der Knabe zündet die Lampe an, müde reibt sich der andere das Auge.

Es ist die ihres Weges gewisse, zu hohem Berufe erkorene Weisheit, der nur noch die letzte schon nahe Erleuchtung fehlt.

XXXII. Die Delphica.

Diese durch ihre Tracht als Griechin gekennzeichnete, mit der Pythia identifizirte Priesterin des Apollon, in deren prophetischem Wesen, der „mania", nach Castelar, Montégut und Justi sehr wohl das Dichterische erfasst und dargestellt werden konnte (das „numine afflatur" der Raphael'schen „Poesie": Henke, Justi, Steinmann), war schon in der vorhergehenden Kunst jung gebildet und, mit wenigen Ausnahmen, als Verkündigerin der Geburt Christi: „nascetur propheta e virgine absque matris coitu" geschildert worden. Das Griechische in der ihr von Michelangelo verliehenen Erscheinung haben Castelar, der sie in ihrer Jungfräulichkeit Iphigenie vergleicht, Kugler, der an Kassandra gemahnt wird, Harford, dem sie „die Repräsentantin klassischer Kunst, der hochgegebenen griechischen Dichtung und Philosophie" dünkt, und Klaczko, der in ihrer Schönheit und Vornehmheit einen sie gleich einer moralischen Aureole umgebenden magischen Reflex von Hellas gewahrt, hervorgehoben.

Über den Vorgang, das plötzliche Erschauen einer Vision, sind sich fast alle Erklärer einig. Von allen Gestalten des Meisters diejenige, welche Gewaltigkeit und Schönheit im höchsten Verein

offenbart, scheint sie — sagt Burckhardt — die Erfüllung ihrer Weissagung vor sich zu sehen. Barbier de Montault: sie schaut die Zukunft oder hört eine mysteriöse Stimme. Springer: für sie hat die kommende Zeit bereits Körper und Leben gewonnen; das Innewerden einer ausserordentlichen Erscheinung äussert sich durch keine heftige Bewegung, im Kopfe allein spiegelt sich die Vision wieder. Der Mund ist leise geöffnet, das strahlende Auge mächtig erweitert, als könnte sie einen Laut der Bewunderung nicht unterdrücken, als müsste sie die ganze Offenbarung umfassen. Montégut: une voyante convulsionnaire: une belle fille nerveuse, qui paraît épuisée par les oracles obscurs, incertains, sortis avec effort de son sein, au milieu des spasmes de l'hystérie. Ollivier nennt sie die Sibylle der Vision. Andere, wie Grimm und Klaczko, begnügen sich damit, von dem Begeisterung ausstrahlenden Blick zu sprechen. Henke, der den Eindruck visionärer Ekstase zugiebt, meint zur Erklärung der plötzlichen und doch zugleich versteinerten Bewegung ein von aussen Einwirkendes annehmen zu müssen und findet dies in einem sanften Windstoss, der ihr ins Gesicht fährt: „so schaue man wohl mit weit offenen Augen in frischen Wind hinein, als wollte man ihn gleichsam mit dem Blicke einathmen.“ Eine Auffassung, die ohne Weiteres mit dem Hinweis darauf, dass der Wind ja ersichtlich von der anderen, der Seite links her weht, zurückgewiesen werden dürfte. Justi nimmt an, sie sei noch soeben in den Inhalt der Rolle, die sie mit beiden Händen ausgebreitet vor sich gehalten habe, versenkt gewesen. Da wird sie durch einen aus der Ferne kommenden Ruf abgezogen und wirft nun die Rolle mit einer raschen Bewegung des linken Armes zurück (denn die Rolle bläht sich nach vorn). „Der Geist ist über sie gekommen, sie wirft den Apparat des Lesens und Suchens von sich, des Gottes voll bewegt sie bereits die Lippen, aus dem Innern heraus den Strom begeisterter Worte zu entfesseln.“

„Die Sibylle Michelangelos“, (verglichen mit der „Poesie“ Raphaels), „spielt keine Rolle, sie erlebt Etwas, und ihr ist es sehr ernst damit: durchbebt von dem vernommenen Rufe, mit Leib und Seele hinaufgerissen in ihre Schauung, ist ihre ganze Gestalt eigentlich nur diese geistige Energie.“ Justi, eine florentiner Zeichnung irrthümlich mit der Delphica in Beziehung setzend, fährt dann fort: „ja, ein schmerzlicher Zug der weitgeöffneten Augen, ein banges Athmen des Mundes ist noch geblieben als Nachklang von dem Schrecken des ersten Gedankens, den jene florentiner Zeichnung bewahrt hat. Es sieht nicht aus, als erwarte sie eine heitere Botschaft.“

Steinmanns Schilderung lautet: „wir meinen, die Delphica habe das Spruchband den Gläubigen, wie sie es gewohnt waren,

als Legitimation entgegengestreckt, als plötzlich von der anderen Seite her ein Ruf ertönte. Ein ahnungsvolles Wehen der Gottheit umschauert sie, bläht ihr den Mantel und streicht durch das braune, lockige Haar, das über ihre Schultern emporflattert. Mit einem leisen Aufschrei wendet sie das Haupt der Vision entgegen, während die Arme wie erstarrt in der früheren Stellung verharren. Ihre grossen Seheraugen öffnen sich weit und trinken durstig am Urquell des Lebens die Fülle unwandelbarer Schönheit ein. Aber auch die Auserwählten Gottes sind menschlichen Geschlechtes und gehen menschlicher Bestimmung entgegen. Darum in der himmlischen Seligkeit des Schauens dieses irdische Erschrecken!"

Spahn: „wie eine Vorwelle, wie der erste Schauer einer heranwehenden Offenbarung geht es über sie." Das Studium ist nahe daran zum Schauen zu werden. „Aber sie weiss nicht, ob das Wehen sie streift oder von fernher kommt, ob, was sie empfindet, inneres oder äusseres Erlebniss ist." Es bleibt für sie beim Ahnen und Schauen.

Über die Hauptthatsache: das Schauen und Erleben der Vision braucht weiter kein Wort verloren zu werden — jedem Betrachter drängt sie sich auf. Wohl aber verlangt die Frage nach dem Vorgang noch eine Erwägung. Justis Ansicht kann ich nicht billigen. Dass die Frau soeben noch die Rolle mit beiden Händen vor sich gehalten, ist nicht angedeutet; im Gegentheil: die Stellung der ruhig gelagerten rechten Hand, die einen Zipfel des Mantels hält, ist eine dauernde. Auch vermag ich nicht ein plötzliches Herüberwerfen des linken Armes quer über die Brust anzunehmen, vielmehr scheint mir dessen Haltung gleichfalls grosse Ruhe zu zeigen. Dass die Rolle sich nach vorn bläht, erklärt sich aus dem Umstande, dass sie unten auf dem Bein der Seherin aufstösst. Ich befinde mich in Übereinstimmung mit Steinmann, wenn ich annehme: sie hat soeben den Schriftzettel entrollt, als ihr Blick durch die Erscheinung nach der anderen Seite gezogen wird. Das heisst nun aber so viel als: indem sie die im Schicksalsbuch entdeckte Weissagung öffentlich macht, die verborgene Erkenntniss entrollt, gewahrt sie in einer Vision die Erfüllung der Prophezeiung. Und das heisst wieder nichts Anderes, als: die Prophezeiung wird hier als Erlebniss verbildlicht. Besonders eindringlich verdeutlicht wird dies durch die Veranschaulichung des blossen Lesens jener Weissagung im Buche, wie es der Knabe hinten vornimmt. So hat sie selbst studirt, bevor ihr die Erkenntniss zum Erlebniss ward. Welcher Art aber dies Erlebniss, zeigt der schmerzliche Zug im Munde beim Schauen des Ungeheuren: sie sieht das Heil, aber zugleich den Kreuzestod des Erlösers, durch den es allein gewonnen werden wird.

XXXIII. Joel.

Das einfache Motiv des Lesens in der Rolle liess kaum verschiedenartige Deutungen zu. Vasari bemerkte in dem Antlitz eine Freude, wie man sie an einem viel Durchdachten hat. Platner nennt den Propheten denkend und beim Lesen prüfend. Burckhardt sagt: „den beim Denken die stärkste innere Erregung ergreift". Grimm findet in dem Spiel der Muskeln am Munde das innerlich abwägende Zurechtlegen des Gelesenen angedeutet, Lübke den Ausdruck angespannten Forschens beim Enträthseln der Schriftzüge, Harford denjenigen animirter und tiefer Reflektion und das Bewusstsein eines Auftrages von hoher Bedeutung. Vermuthlich sei das Verzeichnete die von Petrus zitirte Stelle über das Pfingstwunder. Montégut betont die ruhige Sicherheit und unerschütterliche Festigkeit der Überzeugungen. Springer: „der energische, auf Thaten bedachte Kopf sagt uns, dass die erforschte Weisheit einen tapferen Vertreter in dem Propheten finden werde." Wie gebannt von der Wucht der Worte (der Prophezeiung vom Weltgericht) nennt ihn Justi, der in dem stark durchgearbeiteten Kopfe die Spuren langer geistiger Arbeit eingeprägt und zugleich ein emotionelles, vom ethischen Pathos des Propheten zeugendes Element findet. Steinmann wird an das Porträt eines römischen Weltherrschers gemahnt. „Welch' eine finstere Entschlossenheit spricht aus dem halbgesenkten Blick seiner Augen, welch' ein leidgestählter Wille thront auf den festgeschlossenen Lippen." v. Geymüllers Vermuthung, Joel trage die Züge Bramantes, weist er zurück. Spahn sieht Joel in seiner Lektüre stutzen: ein überirdisches Licht blitzt auf. Er hat die Eigenschaften des künstlerischen Genius: intellektuelle Überlegenheit, das Willensmächtige, die Fähigkeit des Gestaltens.

Über die Genien äusserte sich Springer: sie erscheinen hier als blosse Füllfiguren, ohne Theil an der Handlung zu nehmen. Nach Lübke entsprechen sie der Thätigkeit des Propheten. Justi: sie sind im Wortwechsel begriffen; wie befehlend oder verweisend ruft der eine dem anderen Etwas zu. Dieser, der ein offenes Buch hält, hat vielleicht den Meister durch lautes Lesen gestört; „vielleicht war ihm das vorwitzige Hineingucken in die heiligen Bücher verboten. Das könnte eine Anspielung auf das Geheimnissvolle, Esoterische ihres Inhaltes sein". Auch Steinmann meint, der ältere mache dem jüngeren Vorwürfe.

Auch hier verhilft, wie mir scheint, die Unterscheidung der Bedeutung, welche Buch und Rolle haben, zu einem deutlicheren Verständniss der Situation. Henke hat das richtig gesehen. Der Prophet, dessen Typus, wie früher bemerkt, auf Signorelli'sche Vorbilder zurückzuführen ist, hat das Forschen beendigt und endgültig seine Weissagung auf dem Schriftband fixirt. Nun überliest

er sie mit aller Anspannung des Geistes, ihre ganze Bedeutung sich klarmachend und sie bis in alle Tiefen ergründend, noch einmal. Die Bücher, in denen er, worauf der pultartige Block hinweist, geforscht, sind den Knaben übergeben worden. Der ältere ist im Begriffe das eine fortzutragen und ruft dem jüngeren, der des Meisters Gedanken in dem von ihm übernommenen Buche zu folgen sucht (man beachte die parallele Stellung Joels und des Knaben), verweisend zu, das Gleiche zu thun.

Die Prüfung und Ergründung gewonnener Erkenntniss also wäre der in Joel veranschaulichte geistige Vorgang.

XXXIV. Zacharias.

Der Gegensatz, in welchen diese ruhige, würdige priesterliche Greisengestalt in ihrer mächtigen Drapirung zu der erregten jugendlichen nackten Gestalt des Jonas an dem anderen Ende der Kapelle gebracht ist, ward von Lübke, Springer und Klaczko hervorgehoben und bewog Montégut zu seiner Meinung, es sei hier im Priesterthum die Idee der Religion in aller ihrer symbolischen und liturgischen Bedeutung veranschaulicht. Auch Harford kam auf ähnliche Gedanken, indem er in diesem Propheten den Hinweis auf das ewige Priesterthum Christi gewahrte. Von Justis aus den Zeitverhältnissen gewonnener Erklärung war schon früher die Rede. — Was den Vorgang anbetrifft, so hatte Vasari behauptet, Zacharias suche mit einem Eifer, der ihn die Unbequemlichkeit der Stellung vergessen mache, eine Stelle in dem Buche, die er nicht finde. Greisenhaft hastig findet auch Justi dieses Blättern, welches das Suchen in dem bei Zacharias besonders dunklen Labyrinth der Orakelsammlung anzeige, indessen Springer betont, es geschehe ohne jede Erregung. Henke meint, es sei nicht zu entscheiden, ob der Prophet eine Stelle suche, die er nachlesen wolle, oder ob er nur überschlage, wie viel er noch zu lesen oder vielleicht auch schon geschrieben hat, ob es sich um eine Novität oder um ein eigenes Manuskript handelt. Jedenfalls sei eine sehr lässige, zerstreute Phase der Beschäftigung mit dem Opus dargestellt. Nach Steinmann sucht das Auge die Bestätigung eines Gedankenschlusses. Ihm erscheint der Prophet ganz wie ein Gelehrter in seinem Studio voll phlegmatischer Ruhe. Kugler spricht von einem ruhigen, überlegsamen Forschen, Grimm wie auch Lübke von aufmerksamem Lesen. Spahn sagt, Zacharias sei gleichsam nur der Herold der anderen Propheten. „Er malte mehr den Mantel als den Propheten.“ „Auch der Kopf kommt nicht zur Geltung.“

Dass die in grosser Gelassenheit dastehenden Knaben aufmerksam und lautlos das Umdrehen der Blätter verfolgen, diese Behauptung Justis lässt Steinmann nicht gelten: sie schauten gar

nicht auf das Buch, sondern vorbei, und stimmten nicht recht in die Umgebung. Sie seien nur für das Auge da und wären bestimmt, den Gedankenernst zu mildern.

Gesammelt, aber nicht phlegmatisch, eifrig, aber nicht hastig scheint mir Stimmung und Verhalten des Propheten. Die gespannte Aufmerksamkeit des Blickes zeigt, dass er, indem er blättert, liest. Ob er eine Stelle sucht? Mir macht es mehr den Eindruck, als durchblättere er das Buch auf dessen Hauptinhalt hin, hier und da bei einem ihn fesselnden Wort verweilend. Die Knaben verhalten sich schweigend und abwartend, der vordere wie vor sich hinstierend, der hintere, wie es scheint, gleichfalls in Gedanken über die Schultern des Alten (in das Buch?) schauend.

Sinnendes Überblicken der geheimnissvollen Thatsachen — mit diesen Worten etwa liesse sich die geistige Thätigkeit des Zacharias bezeichnen.

Zusammenfassendes.

Wer den vorhergehenden Ausführungen gefolgt ist, wird sich den von mir früher hervorgehobenen Thatsachen, dass weder die historische Reihenfolge, noch der Gedanke, eine sich steigernde zusammenhängende Entwicklung in der Charakteristik prophetischer Thätigkeit darzustellen, für die Anordnung der Gestalten maassgebend gewesen ist, nicht verschliessen können.

Auch erweist sich der von Justi eingeschlagene Weg, die Motive aus einzelnen Stellen der prophetischen Schriften deuten zu wollen, als ein Irrweg. Was Michelangelo deren Lektüre entnahm, waren nur ganz allgemeine Vorstellungen, und diese wurden einem höheren künstlerischen Zweck dienstbar gemacht. Dieser war die typische Gestaltung hoher geistiger Charaktere. Nur soweit es mit ihm vereinbar war, wurde die litterarische und die künstlerische Tradition berücksichtigt. Wir haben das gewaltigste Beispiel künstlerischer Souveränetät vor Augen.

Wenn ich nun weder Montéguts allegorische Deutung, noch die einseitige formale Analyse Henkes, noch die historisch sachliche Erklärung Justis, von deren Einfluss sich auch Steinmann zu wenig befreit hat, gutheissen kann, so muss ich doch betonen, dass allen Dreien Belehrung entnommen werden darf, und zwar besonders dem von Justi mit Unrecht geringschätzig behandelten Henke. Denn Dieser, versagte er sich auch den Aufschwung zu höheren bedeutungsvolleren Schlussfolgerungen und berücksichtigte er auch nicht, wie nothwendig, die anderen mitwirkenden Momente, erkannte doch richtig den Ausgangspunkt der künstlerischen Kon-

zeption, indem er eine Charakteristik der geistigen Thätigkeit nach ihren verschiedenen Möglichkeiten gewahrte und auf die verschiedene Bedeutung, welche Buch und Schriftrolle haben, hinwies.

Man bedenke: Michelangelo war vor die Aufgabe gestellt, in zwölf Gestalten die Verheissung des Heiles zu verdeutlichen. Konnte er sich, wie die frühere Kunst es gethan, mit blossen allgemeinen Variationen im Lebensalter und in der Tracht und mit Verzeichnen der verschiedenen einzelnen Weissagungen auf Schriftbändern begnügen? Das letztere unkünstlerische Mittel musste er von vornherein verschmähen; die Charakteristik aber musste gesteigert werden. Dies war zu erzielen nur durch eine schärfere, dem Individuellen sich mehr nähernde Ausprägung der Einzelerscheinung und durch eine Kennzeichnung des geistigen Vorganges.

1. Der geistige Vorgang.

Prophetenthum galt es zu schildern: eigentlich also nur einen und denselben Vorgang des hellsichtigen Schauens, wie es Michelangelo einmal, aber auch nur einmal in der Delphicà dargestellt hat, an die daher ein Jeder auch zuerst denkt, will er sich ein Bild vom prophetischen Erlebniss machen. Dieses trägt den Charakter der Vision: der Künstler kann es daher nur im Blick der dargestellten Person veranschaulichen. Wie hätte er aber, ohne in unerträgliche Monotonie zu verfallen, dies Schauen in zwölf Gestalten veranschaulichen können? Die blosse Kennzeichnung verschiedener das Schauen begleitender Affekte, wie Freude, Schrecken usw. durch Haltung und Gebärdensprache hätte nicht vermocht die Eintönigkeit zu überwinden. Der grosse Künstler sah sich also, was Klaczko verkannt hat, genöthigt, die begrenzte Vorstellung des prophetischen Schauens zu erweitern, die geistigen Bedingungen desselben, d. h. nicht bloss den eigentlichen Akt, sondern das gesamte geistige Leben der Propheten, als dessen höchste Gipfelung die visionäre intuitive Erkenntniss erscheint, zu schildern. So ward nothwendig sein Programm die Verdeutlichung des auf Erkenntniss gerichteten geistigen Lebens überhaupt.

Wie aber lässt sich denn dieses bildlich darstellen? — es ist ein innerer Vorgang, bei dem der Leib so gut wie gar nicht betheiligt ist! Die Richtung des Blickes, die Haltung des Kopfes, eine und die andere Gebärde, welche die Abwesenheit jeder leiblichen Aktualität verdeutlicht — mehr war nicht zu geben. Wie wäre damit die Charakteristik und die Mannigfaltigkeit zu erreichen gewesen? Michelangelo musste sich darauf beschränken, eine einzige derartige Figur: den Jeremias zu schaffen. In ihr stellte er dem Typus des Prophetenthums, welcher in der Delphica gegeben ward, den Typus des Denkerwesens zur Seite. Es begreift sich, dass,

wie die Delphica, so der Jeremias den eindringlichsten und vollkommensten künstlerischen Eindruck hervorbringt, da auch hier, ohne alle Zuthaten in einfachster Weise der innere Vorgang zu unmittelbar überzeugender Anschauung gebracht ward. Auf solche Zuthaten aber war bei den andern Figuren nicht zu verzichten: die geistige Thätigkeit musste in bestimmten Motiven äussere Erscheinung gewinnen, und diese Motive konnten nur in Thätigkeiten gefunden werden, welche auf das Geistige nicht misszudeutenden Bezug haben: nämlich Lesen und Schreiben. Hierzu hatte sich von jeher die Kunst gedrängt gesehen, und Michelangelo knüpfte an die Tradition an, indem er das Schriftwerk als verdeutlichendes Moment bringt. In der Art aber, wie er, in das Unvermeidliche sich fügend, es that, zeigt sich seine Genialität.

Die mechanische Thätigkeit des Schreibens — früher bei der Darstellung der Evangelisten beliebt — wird vermieden: nur einmal beim Daniel erscheint sie. Die Beschäftigung mit dem Schriftwerk wird das Entscheidende. So grossartig nun auch die Erfindungskraft des Meisters in Gestaltung immer neuer Motive sein mochte, so konnte er sich auf das Buch allein doch nicht beschränken: wieder lag die Gefahr der Eintönigkeit vor und zugleich die andere, dass damit der Hinweis auf das Prophetische vernachlässigt werde. Beiden Gefahren beugte er dadurch vor, dass er, des traditionellen Attributes der Propheten: der Schriftrolle sich bemächtigend und es in einen Gegenstand der Beschäftigung verwandelnd, in geistvoller Weise dieses Motiv, behufs einer mannigfaltigeren und zugleich das Prophetische andeutenden Veranschaulichung der Geistesthätigkeit verwerthete.

Indem er dem Buche die Schriftrolle gesellte, gewann er die Möglichkeit, zwei verschiedene Vorgänge im Geiste zu veranschaulichen. Die Beschäftigung mit dem Buche bezeichnet das Denken und Forschen, diejenige mit der Schriftrolle die prophetische Intuition. Das Buch ist das Kompendium des Wissens, die Schriftrolle die neu gewonnene Erkenntniss. Nur wenn man dies erkannt hat, wird Einem die gesamte bewundernswürdige Konzeption und der einzelne Vorgang klar.

Selbst durch Buch und Schriftrolle schien aber die untrügliche Verdeutlichung des Geistigen nicht erreichbar. Es musste, womöglich, noch ein weiteres aufhellendes Licht in jenes verborgene Leben geworfen werden. Diese Aufgabe ward den Begleitfiguren, den Genien, zugewiesen. Sie verstärken den Stimmungseindruck, ergänzen den Vorgang, indem sie das Vorher und Nachher andeuten, und offenbaren die Gedankenrichtung und die Erregungsgrade der Haupt-

personen. In natürlichem Sinne motivirt sind sie als hülfreiche, dienende Begleiter. —

Betrachten wir nun von dem so gewonnenen Standpunkte aus das Ganze und Einzelne! Gesondert von den Anderen erscheint Jonas: in ihm ist nicht prophetische Erkenntniss geschildert, sondern er wirkt prophetisch durch seine eigene, auf Christus hinweisende Schicksalsbestimmung. Von ihm also absehend, haben wir drei Gruppen zu unterscheiden, welche drei Stadien der geistigen Thätigkeit bezeichnen:

I. Das Suchen der Erkenntniss. Hier erscheint bloss das Buch. Zacharias, die Persica, die Erithraea, Jesajas. — Auch Jeremias wäre hier mitzuverzeichnen.

II. Das Eintreten der Erkenntniss. Die Beschäftigung mit dem Buche wird beendet. Die Schriftrolle erscheint. Die Cumaea, Daniel, die Libica.

III. Die Prophezeiung, Verkündigung der Erkenntniss. Das Buch ist beseitigt und an seine Stelle die Schriftrolle getreten. Joel, Delphica, Ezechiel.

Vergleichen wir dann noch weiter, so scheint der geistige Vorgang in den einzelnen Gestalten folgendermaassen kurz charakterisirt werden zu können, und es stellt sich, natürlich ohne dass dies ein ausgearbeitetes Programm des Künstlers gewesen ist, eine Art Stufenleiter der geistigen Akte heraus:

1. Tiefes, leidvolles Sinnen. Jeremias. Die Begleitfiguren, hier weiblich, mit dem Ausdruck der Trauer.
2. Eifriges Sichunterrichten. Zacharias, im Buche blätternd. Die Knaben ruhig, theilnahmvoll abwartend.
3. Die konzentrirte Vertiefung. Die Persica, ein Buch lesend. Die Knaben in schweigender Regungslosigkeit.
4. Vergleichendes Forschen. Die Erithraea, eine Stelle im seitwärts aufgestellten Buche bezeichnend und im Begriffe, eine andere durch Umwenden der Blätter zum Verständniss heranzuziehen. Der Knabe, die Lampe entzündend.
5. Erstes Aufleuchten der Erkenntniss aus tiefem Nachdenken. Jesajas, das Buch zur Seite gestellt, den Finger zwischen die das Sinnen veranlassenden Seiten gelegt. Der Knabe freudig auf die Höhe, aus welcher die Inspiration kommt, weisend.
6. Die Inspiration: das Eintreten der intuitiven Erkenntniss. Daniel, der die im Forschen gewonnene Erkenntniss auf der Schriftrolle verzeichnet. Der Knabe Träger, der das Buch stützt, bereit es fortzutragen.

7. Letztes Sichvergewissern der Wahrheit. Die Cumaea, in das auf den Sitz gehobene, halb geöffnete Buch blickend. Das andere Buch hat einer der in Gedanken versunkenen Knaben schon zu sich genommen. Schon scheint die Prophezeiung auf der im Sacke steckenden Rolle verzeichnet.
8. Das Sichbestärken in der Erkenntniss und innerliches Sichaneignen derselben. Joel, der die Schriftrolle liest, indess der eine Knabe das Buch schon fortträgt und dem anderen noch nachstudirenden zu folgen befiehlt.
9. Der Entschluss, die Erkenntniss zu verkündigen. Die Libica, die, sich zum Aufstehen erhebend, das Buch schliesst. Die Schriftrolle ist bereits dem Knaben übergeben.
10. Das Erlebniss der Vision im Augenblick der beginnenden Verkündigung der Prophetie. Die Delphica. Sie entrollt das Schriftband, indessen die Knaben in dem ihnen überlassenen Buche das Geheimniss suchen.
11. Die Prophezeiung. Ezechiel, die offene Rolle haltend, in der Bewegung der Mittheilung. Auf dem geschlossenen, endgültig erledigten Buche steht, auf den göttlichen Ursprung der Erkenntniss weisend, der Knabe.

Man sieht, wie diese Erklärung, die den natürlichen und nothwendigen Voraussetzungen der bei der Konzeption eingetretenen künstlerischen Erwägungen entspricht, keinen Zweifel über irgend eines der Motive in der Darstellung lässt, ja wie nur sie dem einmüthigen Zusammenwirken von Buch, Rolle und Genien gerecht wird. So bleibt auch kein Zweifel über das Typische der hier zur Anschauung gebrachten Vorgänge. Klaczko hatte Recht, wenn er von einer Phänomenologie des Geistes sprach.

So viel über die künstlerische Lösung der Aufgabe, das Denken in äusseren Vorgängen anschaulich zu machen. Die zweite Aufgabe bestand in der Gestaltung der Charaktere.

2. *Die Charaktere.*

Verschiedenartige, ausdrucksvolle Typen geistiger Heroen galt es zu schaffen. In welcher freien Weise dies geschah, beweist zunächst die Thatsache, dass sich Michelangelo an die künstlerische Tradition so gut wie gar nicht gehalten hat, nämlich nur in solchen Fällen (die jugendliche Bildung des Jonas, des Daniel, der Delphica, der Erithraea), wo sie seiner eigenen Anschauung entsprach. Irgend welche Rücksicht auf die Überlieferung zu nehmen, lag ihm ganz ferne. Von welcher Seite her aber suchte er Bestimmungen, die seiner Phantasie Halt und Richtung gaben? Die natürlichste Annahme wäre die, dass er die Schriften der Propheten und die litterarischen Angaben über die Sibyllen befragte. Die nähere

Prüfung aber bestätigt dies nicht, und ich gebe Klaczko Recht, wenn er, wie oben angeführt ward, bemerkt, dass wir, wenn nicht die Namen verzeichnet wären, niemals (ausser bei Jonas und Jeremias) mit Bestimmtheit hätten sagen können, welche Propheten und Sibyllen der Meister gemeint habe. Gewiss hat Michelangelo die Schriften wohl gekannt, denen er ja auch Einiges, aber freilich nur sehr Weniges (Jeremias, Hesekiel, Jesajas) für die Gestaltung der Vorgänge entnahm, aber eine Charakteristik der historischen Persönlichkeiten hat er nicht geben wollen. Vielmehr nutzte er die Freiheit, welche die Schriften seiner Phantasie liessen, in vollem Maasse aus. Bestimmte Angaben über das Aussehen der Propheten waren in ihnen nicht gegeben, und so verfuhr er mit ihnen, wie mit den Sibyllen, obgleich für Deren Tracht und Alter gewisse Vorschriften gültig geworden waren.

Frei, aus bloss künstlerischen Rücksichten, schuf er seine Charakterbilder, in einigen Fällen Signorelli'sche Anschauungen verwerthend. Jene Rücksichten geboten eine möglichst grosse Mannigfaltigkeit in Alter, Temperament und Tracht der Personen. Bezüglich des Alters beschränkte sich der Meister auf den allgemeinen Unterschied zwischen Jugend und Alter: der Chor besteht aus fünf jugendlichen und sieben betagten Erscheinungen. Für das Überwiegen der letzteren wurde gewiss der Wunsch, vielbedeutende, ausdrucksvolle Physiognomieen zu geben, nebst der allgemeinen Vorstellung vom Prophetenthum maassgebend. Die Differenzirung im Einzelnen bedeutet nichts Anderes als ausgeprägte Wesenscharakteristik, und diese steht mit der oben betrachteten Wahl bestimmter zu schildernder geistiger Vorgänge im unmittelbaren Zusammenhang. Genau mit Worten nach Aussehen und Wesen diese Charaktertypen analysiren und bezeichnen zu wollen, wäre ein vergebliches Unterfangen. Es lassen sich die verschiedenen Besonderheiten nur andeuten.

A. Die jugendlichen Gestalten.

Jonas. Sinnliche Lebensfülle. Volle fleischige Formen.

Daniel. Zarte Geistigkeit, enthusiastische Lebendigkeit. Feine, zugespitzte Gesichtsformen, bewegt abstehendes Haar.

Delphica. Ekstatische Erregbarkeit. Breite, gerundete Gesichtsform, grosse Augen, volle Lippen.

Erithraea. Etwas älter. Inbrünstige Kraft der Hingebung. Weniger regelmässige Züge.

Libica. Etwas älter als die Erithraea. Sanfte Harmonie der seelischen und geistigen Kräfte. Schmälere, gestreckte Gesichtsform, lange Nase mit fein geschwungenen Flügeln, prononzirtes Kinn.

B. Die Männer in reifem, höheren Alter.

Jesajas. Nervöse Feinfühligkeit, träumerische Versenkungsfähigkeit. Bartlos, früh ergrautes, bewegtes, lockiges Haar, lange ausladende, spitzige Nase, ausdrucksvoller Mund.

Jeremias. Die Herrschaft schwermüthiger Kontemplation in machtvoller physischer Konstitution. Breite, gewaltige Kopfbildung, volles lastendes Haar, grosser, breitfliessender, ergrauter Bart.

C. Das Greisenthum.

Joel. Feurige Energie gewaltiger Denkkraft. Bartlos, tief durcharbeitete scharfe Züge, Stirnglatze, die den potenten Schädelbau zeigt, seitwärts abstarrendes weisses Haar.

Ezechiel. Leidenschaftliche Eindrucksfähigkeit und Ausdruckskraft. Knochige Züge, gebogene Nase, kurzer vorwärts gewölbter weisser Bart.

Zacharias. Würdige Festigkeit in kraftvollem Denken und Wollen. Kahlkopf mit grossem flockigen weissen Bart. Hohe Schädelform, geschlossene grosse Züge.

Persica. Milde Kraft abgeklärter Innerlichkeit. Fein belebte Züge. In weltabgeschiedener Häuslichkeit.

Cumaea. Leidenschaftliche Willensgewalt. Durchfurchte, stark ausgeprägte Züge; vordringende Stirn, gebogene Nase, vortretendes Kinn. Dämonischer Zusammenhang mit der Natur, eine Höhlenbewohnerin.

Die Verschiedenheit der Erscheinungen, begründet in der Verschiedenheit des Wesens, zu geben, war also die Aufgabe, die sich Michelangelo aus rein künstlerischen Rücksichten gesetzt. Mit der ganzen Originalität und Kühnheit seiner Erfindungskraft hat er sie verwirklicht. Das Historisch-Sachliche spielte eine nebensächliche Rolle. Man vergleiche die Charakterschilderung mit der Wahl der dargestellten geistigen Vorgänge und man wird gewahren, in wie hohem Grade das Eine durch das Andere bei der Konzeption bedingt ward. Ein zweites Beispiel solcher, geistig künstlerischer Nothwendigkeit folgenden freien Schöpferkraft dürfte nicht leicht zu finden sein!

E. Die Vorfahren Christi

Allgemeines.

Eine gründliche Beschäftigung mit den Darstellungen in Lunetten und Gewölbekappen datirt erst von Springer her. Wohl hatte man schon früher den Reichthum herrlicher Motive, auf den zuerst Vasari aufmerksam machte, bewundert, die genrehafte Schilderung des allgemein Menschlichen, die in keiner Weise Bezug

nimmt auf das Historische der mit ihrem Namen auf Tafeln verzeichneten Vorfahren Christi, gewürdigt und die Unterschiede in dem Charakter der Lunetten- und Kappenbilder erkannt, aber man liess es beim Allgemeinen bewenden. Heute besitzen wir die eingehenden Beschreibungen und Deutungen von Springer, Henke, Klaczko, Justi und Steinmann.

Noch Springer sah, in Übereinstimmung mit Burckhardt, Kugler, Lübke u. A., das Bangen, Sehnen, Hoffen und Harren auf den Erlöser dargestellt, ein Anklingen der Stimmung, welche in den Propheten und Sibyllen überwältigend hervorbricht. Qual und Angst vergeblichen Wartens findet Klaczko in den Gemälden der Stichkappen: „Gross ist das Elend und die Ermattung eine äusserste: quia tempus est miserandi Sion, quia venit tempus. Selbst die Kinder scheinen das Lachen verlernt zu haben. Die ganze Skala des Leidens von resignirter Trauer bis zu vollständigem Zusammenbruch wird durchmessen. Dagegen zeigen die Lunetten bizarre, dem Skizzenbuche entnommene Motive. Scheffler meinte, damit wäre die wehevolle Stimmung nicht erklärt, vielmehr laste schwer auf diesem Geschlecht, „was altem Götterzorn entsprang“: Wahnbefangene seien es, die wir vor Augen hätten. Henke fand in den Bildern der Stichkappen nicht Schmerz, sondern bloss Müdigkeit, in den Lunetten alltäglich gelangweilte Stimmung. Justi wendet sich gegen die Auffassung dieser Gemälde als „Gefühls- und Stimmungsmalerei“. Er betont das realistische Gepräge dieser Genredarstellungen, deren Motive direkt dem italienischen Leben — dem ungemüthlichen häuslichen und der Pilgerschaft — entnommen sind, das schon von Springer bemerkte Hervortreten der Frau und zugleich „den Stich ins Trübe und Graue“, den die Erzählung dadurch erhalte, dass der Meister selbst das Familienleben nicht als Gatte und Vater gekannt habe. Mit Montégut und Klaczko, der auf Savonarolas Wort: „die Armen und die Niedrigen sind die wahre Familie Christi“ aufmerksam machte, gewahrt er in der Kennzeichnung dieser Menschen als den einfachsten Ständen Angehöriger die Absicht, in biblischem und speziell in evangelischem Sinne die Armen und Niedrigen zu verherrlichen, auf sie die Verheissungen zu beziehen (das Magnificat Luc. 1, 46 ff., Luc. 6, 20 und Stellen in den Psalmen). „Diese Interieurs sind die Vorläufer der Zimmermannswerkstatt.“ Jede Spur des Religiösen fehle. Von Erlösungsbedürfniss, von Hoffen und Harren sei nicht die Rede. In den Lunetten einfache häusliche Szenen; in den Stichkappen: durch die Vorstellung des jüdischen Hirten- und Nomadenthums hervorgerufene Bilder der Nachtruhe, und zwar, was schon der Maler Leibnitz bemerkte, Szenen der Rast, wie bei Pilgern, die unter einem Zelte ruhen, Präfigurationen der „Ruhe auf der Flucht nach

Egypten", wie sie schon Henke, dann Klaczko genannt hatten, der übrigens in den Lunetten nicht eine Fortsetzung der Genealogie sehen wollte. Steinmann, der blosse Wandermüdigkeit nicht als einen genügend tiefsinnigen Vorwurf für den Schöpfer der Propheten ansieht, erklärt die Gruppen der Stichkappen aus der Inspiration, die Michelangelo von den Lamentationes des Jeremias erhalten, und sieht in ihnen die in Babylon gefangenen heimathlosen Juden, deren einziger Trost der Schlaf ist. Er weist auf die vorbildliche Schilderung der Trauer in einem antiken Relief der gefangenen Dacia (Rom, Konservatorenpalast) hin. In den Lunetten findet Steinmann, Montégut, Klaczko und Justi zustimmend, die Schilderung von Geschlechtern, „die sich durch Mühsal und Entbehrung zur Vollkommenheit heranläuterten, geistige Vorfahren der stillen Demuth des Welterlösers und Vorbilder seines eigenen, im Dunkel der Armuth und Knechtschaft verborgenen Erdenwandels." Spahn, wie schon erwähnt, will in den Lunetten dieselben antiken Gestalten sehen, die Dante in dem Vorhof der Hölle antraf. Henke hatte an die Figuren auf einem Amazonensarkophag im Kapitolinischen Museum gedacht.

Die Stichkappen.

XXXV. Die Salmongruppe zwischen Jeremias und Persica. Von Justi „Der Abend" genannt. Springer war es noch entgangen, dass die Frau damit beschäftigt ist, in ein Stück Tuch ein Loch (für Kopf oder Ärmel) zu schneiden. Das Kind sucht der Mutter zu helfen, indem es das Gewandstück straff zieht. Klaczko wird durch das traurig geneigte Haupt an die Pietà in S. Peter erinnert. Steinmann denkt an die härenen Gewänder, welche die Juden in der babylonischen Gefangenschaft als Zeichen der Trauer anlegten (Klagel. Jer. 2, 10: accincti sunt ciliciis). Auf dem Stich des Adam Ghisi (Nr. 35) ist rechts ein zweiter Knabe hinzugefügt.

XXXVI. Die Jessegruppe zwischen Libica und Daniel. Von Justi als Pendant zu XXXV gleichfalls „Der Abend" genannt. Springer gewahrt in der ruhig mit gekreuzten Füssen dasitzenden Frau, welche, die linke Hand an die Wange gelegt, die rechte im Schooss, herausschaut, und hinter der Mann und Kind ganz zurücktreten, tiefsten Gram, Erstarrung im Schmerz, ein Blicken in das Leere. Ollivier nennt sie: une colonne de douleur. Klaczko ruft aus: welch ein düsterer Schmerzensakzent in dieser wie versteinerten Gestalt. Henke sagt, sie starre mit weit offenen Augen und doch müdem Gesichtsausdruck vor sich hin, wie um sich vor und zum Einschlafen erst auszuruhen. Justi: sie sitzt in der Zeltthür und blickt träumerisch (sie fühlt sich noch nicht schläfrig) in den Abend

hinaus. Vielleicht ist sie die Tochter des alten Griesgrams dahinter; er will schlafen, sie möchte noch die süsse Abendstimmung geniessen. Steinmann findet, wie Grimm, versteinerten Schmerz, eine Allegorie heroischer Hoffnungslosigkeit. Auch ich kann hier Nichts von behaglichem Geniessen des Abendfriedens erkennen; und blosse Müdigkeit erklärt doch nicht den unverkennbaren Ausdruck der Hoffnungslosigkeit und dumpfen Schmerzes.

XXXVII. Die Roboamgruppe zwischen Persica und Ezechiel. Von Justi „Müdigkeit" betitelt. Die Frau umfängt mit der rechten Hand das Kind und stiert, das Kinn in die andere Hand gestützt, vor sich hin. Der Kopf des Mannes dahinter kaum mehr sichtbar. Springer findet den Ausdruck banger Erwartung, Justi den tiefen Sinnens, Klaczko wird an die tragische Maske einer Medea gemahnt. Steinmann: sie erwartet vielleicht die Tröstung des Schlafes, in finsterer Stimmung wie das Kind.

Ganz beherrscht von einer trüben Vorstellung möchte ich sie nennen. Von einem edlen orientalischen Profil (Justi) sehe ich Nichts: das Gebogene der Nase erklärt sich daraus, dass sie mit dem Zeigefinger, wie es bei dieser Haltung wohl einzutreten pflegt, die Nasenspitze herabdrückt. Auch irren sich Justi und Steinmann, wenn sie um den Kopf gelegte Haarflechten sehen, eine übrigens schon von Adam Ghisi gebrachte falsche Interpretation des in Falten zusammengeschobenen Kopftuches, dessen einer Zipfel schlangenkopfartig in die Höhe steht. Steinmanns Behauptung, der Ärmel am linken Arme sei beim Ellenbogen aufgekrämpelt und das Handgelenk umgäbe ein Armband oder eine Fessel, stimmt gleichfalls nicht. Der angeblich gekrämpelte Ärmel ist ein um den Arm geschlungenes Tuch (hier wäre eher von einer Fessel zu sprechen) und das angebliche Armband die Endigung des Ärmels.

XXXVIII. Die Asagruppe zwischen David und Cumaea. Von Justi gleichfalls als Pendant „Müdigkeit" genannt. Die in der Linken eine Spindel haltende, bei der Arbeit zusammengesunkene Frau. Mann und Kind im Hintergrund. Springer, der irrthümlich den Mann für ein Kind hält, (wie schon Adam Ghisi gethan), nimmt nicht Schlaf sondern Versenktsein in Schmerz, dem selbst der zärtliche Zuspruch des Kindes nicht zu wehren vermag, an. Auch Klaczko spricht von désespoir poignant. Henke sieht nur das entschiedenste Bild tiefster Ruhe: alle drei Figuren schlafen den Schlaf des Gerechten. Justi: die Frau ist in einer Lage, die sie nicht lange aushalten kann, eingeschlafen; der Knabe scheint noch Wünsche zu haben. Steinmann: Mann und Kind wagen nicht ihren Schlaf zu stören.

Dass die Frau eingeschlafen ist, scheint auch mir unzweifelhaft. Der Mann scheint zu wachen; der Knabe, theilnahmvoll die Mutter

ansehend (so viel ist doch zu erkennen), fasst mit der nach unten ausgestreckten Linken ein Tuch, als wollte er damit Etwas bedecken.

XXXIX. Die Osiasgruppe zwischen Ezechiel und Erithraea. Von Justi, wie das folgende, „Der unruhige Knabe“ betitelt. An die Brust der gekauerten Frau, die in der gesenkten Linken einen runden Gegenstand hält, drängt sich der Knabe; links weiter hinten sitzt herausschauend der Vater mit einem zweiten Knaben. Springer irrt sich, wenn er annimmt, das Kind schlafe im Schoosse der Mutter und der Mann wende sich Dieser zu. Henke: die Mutter giebt dem Kinde die Brust, der Mann hält schützend die Wache. Justi: der Knabe ist vor Hunger aufgewacht und drängt sich zur Mutter hinauf. Ihre Hand hält einen Knäuel Garn. Der Mann, ungehalten über die Störung, wirft einen mürrischen Seitenblick nach jener Richtung. Steinmann: der Gegenstand, den sie hält, scheint ein Stück Brot zu sein, das sie nicht mehr die Kraft gehabt, zu brechen. Der Gatte blickt um sich, als sähe er im Dunkel das Schreckgespenst eines neuen Unglücks.

Was der Gegenstand in der Linken ist — offenbar doch eher ein Knäuel, als ein Brot — wage ich nicht zu entscheiden. Der erschütternde Vorgang ist unzweifelhaft, dass der grosse Knabe an der Brust der kraftlosen Frau seine Nahrung sucht. Der Ausdruck des Mannes ist sorgenvoll düster, aber gewiss nicht mürrisch über die Störung. Wie käme ein solch' nichtiges Motiv in diese Schmerzensszene?

XL. Die Ezechiasgruppe zwischen Cumaea und Jesajas. Die Frau ruhig gelagert, ins Weite blickend; neben dem alten Mann der Knabe, den Blick zum Beschauer herausrichtend. Springer findet Erwartung in der Frau ausgedrückt. Henke: der Mann, den das Kind leise am Bart zupft, schläft; die Frau hält die leeren Arme so, als hätte sie das Kind eben noch quer vor sich auf dem Schoosse gehabt, um es zu säugen oder einzuschläfern. Man kann sich vorstellen, dass sie so mit einander geschlafen haben, nun erwacht sind und auch den Vater wecken wollen. Justi: das Kind plagt die Eltern, es zupft ungeduldig den alten müden Vater am Bart. Die schöne königliche Frau ist hierüber erwacht und wendet sich hinüber; dabei fällt der Mantel. Steinmann: die Mutter starrt völlig geistesabwesend ins Dunkel; der Greis schläft; der Knabe, betrübt und dem Weinen nahe, weist auf Etwas rechts hin.

Justis Erklärung scheint mir wieder verfehlt. Von einem Zupfen am Barte ist Nichts zu sehen: auch ist der Knabe ernst. Wenn die Frau wirklich eben aus dem Schlafe erwacht ist, in den der Alte noch versunken, was anzunehmen aber nicht unbedingt erforderlich ist, so ist es etwas ganz Anderes in der Ferne, was

ihre Aufmerksamkeit erregt. Ihr wie klagend geöffneter Mund kündet von schmerzlichen Vorstellungen. Zu beachten ist die eigenthümliche Tracht: das Hemd, das über der linken Schulter liegt, ist unter dem rechten Arm durchgezogen und wird über der rechten Brust durch ein schmales Band, das über die Schulter geht, gehalten. Eine Anordnung, die wohl darauf hinweist, dass die Frau ihr Kind nährt. Der von der Schulter gesunkene Mantel, den sie hält, hat eine spitzige Kapuze. Das Haar ist in zwei Zöpfen um den Kopf gelegt.

XLI. Die Zorobabelgruppe zwischen Erithraea und Joel. Von Justi mit dem folgenden unter dem Titel: „Mitternacht" zusammengefasst. Die sitzende Frau schaut sinnend seitwärts heraus, zwischen ihren Beinen liegt schlafend der Knabe. Im Hintergrund der zusammengekauerte Vater, gesenkten Hauptes. Springer: „die Frau enthüllt in ihren Zügen nur herben, bis zur Wildheit gesteigerten Schmerz und auch in dem halbnackten Mann ihr zur Seite prägt sich tiefer Kummer und die höchste Hülfsbedürftigkeit aus. Am stärksten von allen Gestalten ruft diese Figur nach Rettung und Erlösung." Henke sieht nur ein ermüdetes Vorsichhinstarren mit offenen Augen. Justi: „sie sitzt da wie in gelassener Erwartung; sie scheint sich als Hüterin zu fühlen. Nach dem furchtsamen Seitenblicke sind ihr die Stille und Dunkelheit unheimlich." Steinmann: „die Schatten der Nacht oder des Kerkers haben sich herabgesenkt. Die Frau starrt trüben Blickes in die Dunkelheit. Das Kind scheint vor Hunger oder Erschöpfung umgefallen."

Wie man in dem verstörten Blicke dieser Frau nur Ermüdung oder Angst vor dem Dunkel sehen kann, ist mir unbegreiflich. Was sie wach erhält, ist doch offenbar sorgenvolles Denken. Sie sieht unheimliche Gesichte, die ihr keine Ruhe lassen.

Adam Ghisi ist sehr willkürlich mit dem Bilde umgegangen und hat unter dem Mann rechts einen Knaben hinzugefügt.

XLII. Die Josiasgruppe zwischen Jesajas und Delphica. Im Vordergrunde liegt der schlummernde Vater; die Frau, geschlossenen Auges, drückt mit beiden Armen den Knaben an sich, der den Vater betrachtet. Springer beschränkt sich auf eine kurze Beschreibung. Henke glaubt: sie schlafen alle drei. Klaczko sagt, er kenne keine „hl. Familie" oder „Ruhe auf der Flucht", die es mit dieser Gruppe aufnehme. Sie habe Andrea del Sarto zu seiner Madonna del sacco inspirirt. Auch Justi meint, alle drei seien in Schlaf versunken. Der Mann sei hier der Wächter. Die Augen der Mutter hätten sich im Gutenachtkuss geschlossen. „Ein Bild schlichter Innigkeit wie dieses dürfte sich schwer wiederfinden in der italienischen Malerei." Steinmann: sie schlafen, aber der Schlaf kann kein langer, erquickender Schlummer sein.

Ich möchte fragen: schläft die Frau, welche Klaczko die schönste unter allen weiblichen Gestalten Michelangelos nennt, oder hat sie bloss die Augen geschlossen? Das Ergreifende liegt nicht allein in dem mütterlichen Umfangen des Kindes, sondern in dem gramvollen Ausdruck ihrer Züge; ihr Haupt ist schicksalbelastet. Sie ist das Bild einer Dulderin, die ihren einzigen Trost in dem Kinde findet, von dessen lebendiger Gegenwart sie sich gleichsam in inniger Umarmung überzeugt.

Zusammenfassendes.

Vergleicht man Henkes und Justis Schilderungen mit den Gemälden, so frägt man sich verwundert, wie es nur möglich gewesen, die erschütternde Grösse dieser Darstellungen, denen ich an ergreifendem Eindruck Nichts in der italienischen Kunst zu vergleichen wüsste, so gänzlich zu verkennen, in der tragischen Schilderung leidensvollen, schwerbelasteten menschlichen Daseins nur eine Veranschaulichung müder oder schlafender Menschen zu sehen! Einer solchen Banalität sollte sich Michelangelo schuldig gemacht haben? Wenn nicht in diesen von Leid und Sorge überwältigten Frauen, wann wäre jemals schmerzerfülltes Dasein in unwiderstehlich die Seele bewegender Weise dargestellt worden?

Gewiss wird Niemand verkennen können, dass wir müde Wanderer vor uns haben, aber ihre Müdigkeit ist nicht eine bloss physische, sondern eine innere bis zur Verzweiflung und Apathie gesteigerte. Und auf den Eindruck dieser kam es dem Meister an: in den Erscheinungen physischer Ermattung werden diejenigen seelischer verdeutlicht. Ach! eine so lange beschwerliche Wanderschaft und eine so hoffnungslose — dieser Schmerzensruf klingt aus jedem Bilde. Nichts Anderes ist der Grundgedanke dieser wundervollen Schöpfung als der, den Richard Wagner in der mühe- und leidenvollen Wanderschaft des das Heil suchenden und schliesslich ohnmächtig zusammenbrechenden Parsifal ausgedrückt hat. Wie aber kam Michelangelo auf diese Konzeption?

Mit seiner Deutung der Gruppen als der in Babylon exilirten Juden kam Steinmann der Beantwortung dieser Frage nahe, ohne sie doch, wie ich glaube, zu geben. Denn auf die Gefangenschaft weist Nichts hin: mit aller Bestimmtheit sind die Familien als wandernde charakterisirt. Auch Justi berührte den entscheidenden Punkt, indem er auf die Auffassung des Lebens als einer Pilgerfahrt im Psalter hinwies, machte ihn aber nicht zum Ausgangspunkt, sondern bog, eine Anspielung auf das Hirten- und Nomadenthum der alten Hebräer findend, nach einer anderen Seite aus.

Die Genesis der Darstellungen und deren Sinn stellt sich mir folgendermaassen dar. Wie natürlich, wirkte zunächst die eigen-

thümliche Form der Bildflächen bestimmend auf die Konzeption ein. Stehende Figuren waren nicht darzustellen, denn sie würden zu klein geworden sein: es konnten nur sitzende sein. Damit war der Gedanke von ruhenden, rastenden Gruppen gegeben. Die Darzustellenden sollten Repräsentanten des auf die Erlösung wartenden Volkes oder weiter gefasst der Menschheit sein. Allgemein menschliche Motive mussten gebracht werden: wurden diese in den Lunetten dem häuslichen Dasein entlehnt, so galt es in den Gewölbekappen andersartige zu finden. Bibelstellen wiesen nun den Weg und ergaben zwei Vorstellungen, aus deren Verbindung die Gestaltung hervorging.

1. Die Vorstellung des Sitzens in Finsterniss.

Bei Matthäus (4, 16) und Lukas (1, 79) finden wir die Erscheinung Christi in Beziehung gesetzt zu einer Prophezeiung des Jesajas (9, 1), welche lautet: „das Volk, so im Finstern wandelt, siehet ein grosses Licht, und über die da wohnen im finstern Lande, wird es helle.“ Mit welcher Stelle eine andere anzuführen ist (Jes. 8, 21): „sondern werden im Lande umhergehen, hart geschlagen und hungrig. Wenn sie aber Hunger leiden, werden sie zürnen und fluchen ihrem Könige und ihrem Gott. Und werden über sich gaffen und unter sich die Erde ansehen und Nichts finden, denn Trübsal und Finsterniss; denn sie sind müde in Angst und gehen irre im Finsteren.“ Lukas nun lässt, an jene Worte des Jesajas anknüpfend, Zacharias, den Vater Johannes des Täufers, weissagen: „auf dass er erscheine Denen, die da sitzen in Finsterniss und Schatten des Todes, und richte unsere Füsse auf den Weg des Friedens.“ Und bei Matthäus heisst es: „auf dass erfüllet würde, das da gesagt ist durch den Propheten Jesajas, der da spricht: (15) das Land Zabulon, und das Land Napthalim, am Wege des Meeres jenseit des Jordans, und die heidnische Galiläa, (16) das Volk, das in Finsterniss sass, hat ein grosses Licht gesehen, und die da sassen am Ort und Schatten des Todes, Denen ist ein Licht aufgegangen.“

Dies also ist das erste, von Michelangelo seiner Komposition zu Grunde gelegte Thema.

2. Die Vorstellung der Wanderschaft.

Sie ist schon durch die eben angegebenen Stellen erweckt, findet aber ihre Bestärkung durch andere. 3. Mos. 25, 23: „denn das Land ist mein (Gottes) und ihr seid Fremdlinge und Gäste vor mir.“ 1. Chron. 30, 15 (Davids Abschied): „denn wir sind Fremdlinge und Gäste vor dir, wie unsere Väter alle.

Unser Leben auf Erden ist wie ein Schatten und ist kein Aufhalten." Ps. 39, 13: „Höre mein Gebet, Herr, und vernimm mein Schreien, und schweige nicht über meinen Thränen; denn ich bin Beides, dein Pilgrim und dein Bürger, wie alle meine Väter." Ps. 119, 19: „Ich bin ein Gast auf Erden." 1. Petri 2, 11: „liebe Brüder, ich ermahne euch als die Fremdlinge und Pilgrime." Ebr. 11, 13: „Diese alle sind gestorben im Glauben, und haben die Verheissung nicht empfangen, sondern sie von ferne gesehen und sich der vertröstet und wohl begnügen lassen und bekannt, dass sie Gäste und Fremdlinge auf Erden sind."

Durch diese Vorstellung der Pilgerschaft: „denn wir haben hier keine bleibende Statt", erweiterte sich der Gedanke an das im Finsteren harrende Volk zu dem des allgemein menschlichen Lebens.

Diese Erklärung scheint mir so einfach und einleuchtend, dass ich, die nähere Deutung dieses „Volkes im Finsteren" auf später verschiebend, vorläufig Nichts weiter hinzuzufügen brauche. Gerne aber will ich zugeben, dass auch Bilder der Klagelieder Jeremiäh die Phantasie des Meisters mit beeinflusst haben. So 1, 12: „Euch sage ich Allen, die ihr vorübergehet: schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz." 2, 10: „die Ältesten der Tochter Zion liegen auf der Erde und sind stille; sie werfen Staub auf ihre Häupter und haben Säcke angezogen; die Jungfrauen von Jerusalem hängen ihre Köpfe zur Erde." 11. „Jammere der Tochter meines Volkes, da die Säuglinge und Unmündigen auf den Gassen in der Stadt verschmachteten." 5, 1: „Gedenke, Herr, wie es uns gehet; schone und siehe an unsere Schmach usw." 5, 5: „Man treibt uns über Hals; und wenn wir schon müde sind, lässt man uns doch keine Ruhe." 5, 17: „Darum ist auch unser Herz betrübt, und unsere Augen sind finster geworden." 5, 21: „Bringe uns, Herr, wieder zu dir, dass wir wieder heimkommen; verneuere unsere Tage wie vor Alters, denn du hast uns verworfen und bist allzusehr über uns erzürnet."

Die Lunetten.

XLIII. Abraham, Isaak, Jakob, Judas. Zerstört. (Siehe Adam Ghisis Stich und William Ottleys Zeichnung in Windsor.) Links Jüngling, ein Buch lesend, in das eine Frau und ein Knabe mit hineinschauen. — Nach Justi, dem Steinmann folgt, wäre das aufgeschlagene Buch der Liber generationis, der im Folgenden illustrirt werden soll. Die Gruppe hätte die Bedeutung eines Frontispiz. Dies ist möglich, ja wahrscheinlich, aber nicht ganz sicher, denn wir sehen hier ja schon eine Familie: jugendliche Eltern und ein Kind. Über zwei Skizzen in den Uffizien, die, vermuthlich für diese erste Lunette bestimmt, zwei sitzende Männer, jeder ein Buch

haltend (Matthäus- und Lukasevangelium?), zeigen, siehe oben Verzeichniss der Studien Nr. CIX. Steinmanns Schlussfolgerung aus einer Studie im Oxforder Skizzenbuch: ursprünglich sei der Lesende nicht geplant gewesen, ist nicht bindend. — Rechts: Abraham weist den ein Bündel tragenden Knaben Isaak in die Ferne. An eine typologische Bedeutung der Szene, wie Spahn bei dieser und der folgenden Lunette annimmt, vermag ich nicht zu glauben.

XLIV. Phares, Esron, Aram. Gleichfalls zerstört. Links ein noch jugendlicher, sitzend schlafender Mann. Hinter ihm eine junge Frau, ein Kind an der Brust. — Steinmann meint, es sei Jakobs Traum zu Bethel dargestellt (1. Mos. 28, 11). Ich sehe keinen entscheidenden Grund für diese Annahme; gegen sie sprechen die dem Manne gesellten Frau und Kind. Der Künstler scheint hier, wie schon Justi bemerkte, an das Thema der Stichkappen anzuknüpfen. Auch in der Gruppe rechts, die einen auf einen Stab gestützten Mann und hinter ihm eine Frau mit erstaunter Gebärde zeigt. Die Behauptung Spahns, es seien die auf den Aufbruch in der Passahnacht wartenden Juden dargestellt, ist durch Nichts begründet.

XLV. Aminadab. Links ruhig sitzender junger Mann en face mit den Händen im Schooss, rechts eine ihr Haar strählende junge Frau. — Springer: der Mann blickt starr in die Weite und versinnlicht die tiefste Stufe der Trostlosigkeit. Justi fasst diese und die folgende Darstellung als: „Frühstunde in den Flitterwochen" zusammen und betitelt unser Bild: „Die Morgentoilette". Die Frau, mit den hübschen Zügen eines Landmädchens, „ist noch bedacht darauf zu gefallen, der Haushalt lässt ihr ja viel Zeit, aber sie nimmt sich auch sehr die Zeit". Denn der Gatte, im Morgenkleid und Hausmantel, ins Leere starrend, wartet wohl schon geraume Zeit auf das Frühstück. Ollivier sagt vom Manne: c'est l'apathie fataliste de la paresse. — Man glaubt hier besonders deutlich die einfache Verwerthung von Skizzen nach dem Leben zu gewahren. Dass in dem Jüngling mehr vor sich geht, als ein blosses gedankenloses Warten auf das Frühstück, möchte ich aber doch glauben. Das wundervolle Motiv der Frau wurde von Raphael für die Bathseba in den Loggien benutzt.

XLVI. Naason. Links eine sich im Handspiegel betrachtende Frau, rechts ein mit ausgestrecktem rechten Bein sitzender Jüngling, vor sich ein Buch auf einem Lesepult. — Springer: diese Gestalten führen schon besser in die Stimmung des Harrens und Hoffens ein. Der Jüngling denkt über das Gelesene nach. Den Spiegel verkannte Springer als Buch. Henke meint, der Mann sei nicht mit dem Buche beschäftigt, sondern wolle sich nach der Frau umschauen. Justi nennt das Bild: „Der Schluss der Toilette". Das

Paar scheine in besseren Verhältnissen zu leben; der junge Mann habe es sich während des zeitraubenden Ritus, mit dem seine sehr orientalisch wirkende Frau beschäftigt ist, bequem gemacht. Sein emporgeschobener, wie schmollender Mund könne Ungeduld, vielleicht aber auch prüfende Vertiefung in die spannende Streitschrift bedeuten. Steinmann sieht in dem Ausdruck seines Gesichtes Missmuth. — In dem Mienenspiel scheint sich mir doch mehr Nachdenken als Missmuth zu verrathen. Die Aufmerksamkeit der sich Spiegelnden gilt, der Bewegung der rechten Hand nach zu schliessen, den Ohrringen. Portheim (Rep. f. Kunstw. XII, 146) glaubte, Michelangelo habe für die Frau die Statue der Melpomene (im Vatikan) benutzt.

In der Aminadab- und Naasonlunette sehen wir, wie schon Henke richtig bemerkte, junge, noch nicht durch Kindersorgen beschäftigte Ehepaare vor uns.

XLVII. Salmon, Booz, Obeth. Links eine eingeschlafene Frau, ihr gewickeltes Kind an sich drückend, rechts ein schlicht, fast bettelhaft gekleideter Alter, der sich anschickt aufzustehen und den als Kopf geschnitzten Griff seines Stockes ansieht. Diesem Rübezahlkopf gleicht sein eigener mit dem wie vom Wind vorgetriebenen langen Spitzbart. — Springer sieht in ihm einen Pilger, Henke den Grossvater, der im Begriff ist auszugehen. Justi, diese und die folgende Lunette mit „Im Schweisse deines Angesichtes" bezeichnend, betitelt unser Gemälde: „das Wickelkind oder der Humor des Elendes". Der alte Gatte mache sich mühsam auf den Weg zu seinem Tagewerk, sein Blick fällt auf den Knopf des Stockes, dessen Gesicht wie eine Karikatur des Besitzers sei. „Er redet den langjährigen Begleiter scherzend an; dieser aber scheine ihn zu verhöhnen, dass er sich bei seinen Jahren von der jungen Frau noch so früh auf schwere Arbeit schicken lasse." Steinmann meint, der Alte rede höhnend den Knopf an, der ein ähnliches Zerrbild des Alters vorstellt wie er selbst, und erinnert an den Revers der Leoni'schen Medaille, auf welcher Michelangelo selbst als müder Erdenpilger dargestellt ist. — Das Wickelkind glaubt Justi angeregt durch den Namen Booz. Booz war der Mann der Ruth und Obeth ihr Kind (Ruth 4, 16: „und Naemi nahm das Kind und legte es auf ihren Schooss und ward seine Wärterin"). Für die Form des Stockes verweist er auf die Oxforder Zeichnung der alten Hexe. Im Kupferstichkabinet zu Bremen fand ich eine Zeichnung von G. B. Armenini, welche eine in ähnlicher Weise die Krücke ihres Stockes ansehende Frau zeigt.

Der Greis ist doch sicher nicht als Gatte der schönen jungen Frau aufzufassen, allenfalls als ihr Vater. Also wird auch sein Gespräch mit dem Stocke nicht der Art sein, die Justi andeutet. Steinmanns Deutung scheint mir die richtige.

LXVIII. Jesse, David, Salomon. Links ein kräftiger, vor sich hinschauender, den Propheten verwandter Mann, eine in Mützenform endigende Kapuze auf dem Kopf; ein Knabe bringt ihm Etwas auf einem Teller. Rechts eine alte Frau, Garn an einem Haspel aufwindend. — Henke hält den Knaben für ein Kind der Beiden. „Die sparsame Alte“ nennt Justi die Darstellung. Der Mann sei offenbar fertig zum Ausgang, vielleicht in den Rath. „Aber er ist noch nüchtern; diesem Zustande entspricht der zornglühende Seitenblick, den er seiner haushälterischen Alten zusendet. Das Söhnchen aber kommt eben proper angezogen um die Ecke, den erwarteten Imbiss auf dem Teller darreichend. Der Seitenblick könnte auch auf die Magerheit der Kost gehen.“ Steinmann findet einen deutlichen Gegensatz zwischen der ärmlichen Spinnerin und dem vornehm auftretenden Manne: es sei keine Beziehung zwischen Beiden da. Die Erscheinung des Mannes ist königlich (auf dem Scheitel der Kapuze eine Eichel, das Symbol des höchsten Glanzes zu Zeiten Julius' II.); hier ist offenbar eine historische Persönlichkeit gemeint. Man müsse an David denken. Sei er dargestellt wie er Bathseba erblicke oder wie er von dem kleinen Diener die Botschaft von Urias Tode erhalte?

Ich gebe Steinmann Recht: die Frau aus Trastevere und der Orientale haben Nichts miteinander zu thun und stellen kein Ehepaar dar. Justis Novellette hat wenig Glaubwürdigkeit. Dieser in tiefes Sinnen und Schauen versenkte Mann mit dem unheimlich glühenden Blicke sollte an die Suppe denken? Nein, hier sehen wir eine Gestalt, die aus der Reihe der bisher betrachteten durch ihre höhere Bedeutung hervortritt. Man könnte den Blick als den eines vom Gewissen Geplagten deuten, wie Steinmann thut, aber ebensowohl ein Schauen anderer innerer Gesichte annehmen. David? Mir scheint, eine Anspielung auf seine Verbrechen passt nicht wohl hierher. Die war schon in den Bronzemedaillons gegeben. Sollte Michelangelo, der in diesen Bildern auf die „Wurzel Jesse“ anspielte, an den Bethlehemiten Isai gedacht und ihm prophetisches Schauen verliehen haben? Was bedeutet der Knabe? Was bringt er? Ist er nur dazu bestimmt, den Eindruck der geistigen Abwesenheit des Mannes zu verstärken? Ich weiss auf diese Fragen keine bestimmte Antwort.

XLIX. Roboam, Abias. Links eine sinnend sitzende Frau, das rechte Bein auf eine Erhöhung gestellt. Rechts ein schlafender Jüngling, das Haupt auf dem rechten Knie. Hinter ihm ein Knabe in bewegter Haltung. — Nach Henke ist die müde Frau guter Hoffnung und wendet sich nach dem Jüngling um. Justi, der diese und die folgende Darstellung unter „Du sollst mit Schmerzen Kinder gebären“ zusammenfasst, nennt sie gleichfalls „die Schwangere“.

„Aufgeregt durch ihren Zustand, sich nach Gespräch sehnend, blickt sie nach dem Mann, der wohl bei ihr geweilt und nun in Schlaf gesunken.“ Das Söhnchen nestelt an seiner Schulter. Steinmann vertritt im Wesentlichen dieselbe Ansicht. Es sei der Frau bange, so allein zu sein, und sehnsüchtig blicke sie nach der Richtung, wo der um sie unbekümmerte, vielleicht schlafende Mann sitzt. Auf die Ähnlichkeit in der Stellung des Weibes mit der Aurora hat schon Henke hingewiesen.

Auch hier kann ich keine Beziehung der Figuren auf einander finden. Die Schwangere schaut sicherlich nicht hinüber nach dem Manne, sondern sinnt wehmüthig vor sich hin. Was der Knabe hinter dem Schlafenden, den Olivier für eine Frau hielt, thut, ist nicht zu erkennen. Er erinnert mit seinem wehenden Mantel an die Kinder bei den Propheten. Formal zeigt sich in dem symmetrischen Gleichgewicht der Figuren ein Fortschritt.

L. Asa, Josaphat, Joram. Links ein Alter, mit ausgeprägtem, derben Charakterkopf, auf seinem Knie schreibend. Rechts eine Frau, von drei Kindern belagert: das eine auf ihren Rücken geklettert, küsst sie, das andere trinkt an ihrer Brust, das dritte lehnt sich auf ihr Bein. — Springer wird durch diese bewundernswürdige Gruppe an die Caritas gemahnt. Justi: „Viel Kinder, viel Sorgen.“ Nicht die üppige Göttin der Fruchtbarkeit, sondern eine durch Wochenbetten erschöpfte und gealterte Frau. Was der Mann schreibt, ist wahrscheinlich eine Supplik, die vorgeschobene Unterlippe verräth die ungewohnte Mühe.

Dem ist nichts weiter hinzuzufügen.

LI. Ozias, Joatham, Achaz. Links ein Mann in künstlich verschlungenem Kopftuch, den ein Kind auf Etwas links unten aufmerksam macht. Rechts eine ruhig sitzende Frau, ein Kind zwischen den Knieen, ein anderes hinter ihr. — Justis Überschrift für diese und die folgende Darstellung lautet: „Muttersorgen.“ Unser Bild nennt er „die Erziehung“. Die Mutter scheine den hinteren Knaben, der sich wohl nach Kameraden sehnt, einen Verweis zu ertheilen. Der Mann schaut kaum auf: Beschäftigung mit Kindern ist nicht seine Sache.

Die schlichten Szenen bedürfen keiner weiteren Erklärung. Hervorzuheben ist die hier erreichte Vollkommenheit der Komposition. Steinmann wird durch die Haltung der Frau an die Phädra mit Eros auf dem Sarkophag der Contessa Beatrice im Campo santo zu Pisa erinnert.

LII. Ezechias, Manasses, Amon. Links eine Frau, ein gewickeltes Kind auf dem Schooss, ein anderes neben sich in der Wiege. Rechts ein in Schlaf versinkender, mit übergeschlagenem Beine sitzender Mann, eine Kapuze über dem Kopf. — Springer hält

ihn für versunken in tiefes, trübes Nachdenken. Justi, der die Darstellung: „die Wiegerin“ oder „Später Segen“ betitelt, meint: der Mann (Vater oder Grosspapa der Zwillinge), im Begriffe einzunicke, denke: wie Brot schaffen für den späten Segen? Steinmann, der die mit dieser Darstellung eintretende Unterbrechung der sonst beobachteten Zickzackfolge — sie ist an der gleichen Seite neben der vorhergehenden angebracht — daraus erklärt, dass Michelangelo eine Beziehung zwischen dem Propheten Jesajas (darüber befindlich) und dem König Ezechias habe herstellen wollen, glaubt, dass der Mann den König selbst darstelle. Es sei der Augenblick, da in sich zusammengebrochen der Todkranke im Gebet sich zu Gott erhebe (Jes. 38). Ich bemerkte schon oben, dass es unmöglich ist, das Sinnen des Jesajas auf Ezechias zu beziehen; und muss nun auch hier Zweifel daran äussern, ob mit dem alten, durchaus nicht königlichen Manne Ezechias gemeint sei. Zugleich weise ich aber die Annahme, der Alte sei der Gatte der herrlichen jungen Frau, und damit Justis Benennung der Lunette zurück.

LIII. Josias, Jechonias, Salathiel. Links eine junge Frau, rechts ein Mann, die eine wie der andere, sich zu einander wendend, ein Kind haltend. Die Knaben begrüssen sich mit ausgestreckten Händen. — Schon Springer hob hervor, dass hier ausnahmsweise eine direkte Beziehung zwischen den Gestalten hergestellt sei. Henke sagt, man könne sich denken, dass die Mutter das Kleine ins Bett bringen wolle, während das Grosse beim Vater noch etwas aufbleiben will, und sie sagen sich „Gute Nacht“. Justi fasst diese und die folgende Darstellung als „Kinderstörung“ zusammen, und betitelt die unsrige: „Verstecken spielen.“ Er deutet den Ausdruck und die Handbewegung als Unwillen über die ungebührliche Belästigung durch den an ihm emporklimmenden Knaben. „Bin ich da zum Spassmacher dieser Rangen?“ Die Frau, die das schon kennt, schickt sich an, den ihrigen mitfortzunehmen. Ähnlich erklärt sich Steinmann den Ärger des Alten, der sich aber gegen den Jüngsten richte: „was willst du denn eigentlich von uns?“

Erklärungen, die man gutheissen kann.

LIV. Zorobabel, Abiud, Eliachim. Links eine bekümmert blickende Frau, ihr Kind an sich drückend; rechts ein unwillig herausschauender Mann, der einen Knaben neben sich hält. — Henke meint, Mann und Frau wendeten die Köpfe gegen einander herum. Justi — „der Mann muss hinaus“ — sagt: die Frau schaut nach dem Gatten, der auf dem Sprunge steht, einen wichtigen Gang zu machen. Der bittend aufblickende Knabe möchte ihn begleiten. Der Vater murmelt etwas zwischen den Zähnen. Den Kopf voll ernster Dinge soll er die Kinder beauf-

sichtigen! Steinmann findet keine Beziehung zwischen den Eltern; der auch hier unthätige Mann blicke in die Ferne.

Anch mir erscheint die Phantasie Justis, der zudem noch den sonderbaren Einfall hat, in dem Manne (wegen der Zipfelmütze!) Dante sehen zu wollen, unbegründet. Mann und Frau beschäftigen sich gar nicht mit einander, Beide schauen heraus. Auch blickt der Knabe nicht zum Vater hinauf, sondern gleichfalls in die Ferne. Die Gestalten entsprechen sich, wie schon Steinmann bemerkte, nicht ganz in den Verhältnissen.

LV. Azor, Sadoch. Eine nach links gewendete Frau weist befehlend einen nicht willigen Knaben auf Etwas hin. Rechts ein in Sinnen vertiefter Mann, den Zeigefinger an den Mund gelegt. — Nach Henke hätte es hier die Mutter mit einem unartigen Kinde zu thun, das dem, was sie zeigt, den Rücken zukehrt und nur widerstrebend den Kopf herumwendet. Der Vater merke horchend auf, wie die Erziehungsszene ablaufen werde, um eventuell mit seiner Autorität einzugreifen. Justis Benennung dieser und der folgenden Szene lautet: „Der ernste Vater.“ Hier ist der „homo pensieroso“ dargestellt. Der Knabe widerstrebt dem kategorischen Befehl — wahrscheinlich soll er dem Vater eine Botschaft bringen — sanft aber entschieden. Er fürchtet sich vor dem Alten, den in seinem tiefen Nachdenken, vielleicht über Politik, zu stören, freilich bedenklich ist.

Wie Justi darauf kommen konnte, den Befehl der Mutter als einen Auftrag an den Vater aufzufassen — sie weist doch nach der entgegengesetzten Seite hin! — und aus dem Sinnenden einen Politiker zu machen, ist mir unerklärlich. Mit Recht lässt Steinmann diese novellistische Deutung fallen. Er betont das intensive, bis zur Qual gesteigerte Nachdenken des Mannes und findet die früher einmal (Il Buonarroti III, 1868, S. 144) ausgesprochene, freilich unbegründete Hypothese, Michelangelo habe sich hier selbst dargestellt, nicht unbegreiflich.

LVI. Achim, Eliud. Links ein gewaltiger, langbärtiger, finster nachdenkender Mann, dem ein rückwärts schauender Knabe naht. Rechts eine mädchenhafte Frau, im Begriff einen von ihrem linken Arm umfassten Knaben aus einem Teller zu essen zu geben. — Springer glaubt, sie tauche die Hand in ein Becken, um das Kind zu waschen. Henke: sie gebe diesem zu essen und der Vater habe zuschauen wollen, wende aber eben den Kopf nach der anderen Seite. „Noli tangere circulos“ bringt Justi als Aufschrift der Szene. Während die Frau einen guten Bissen für das Kind vom Teller nimmt, soll der ältere Junge den in schweres Brüten versunkenen Vater rufen. Er thut es, indem er ihn antupft, und der Vater wendet sich heftig um.

Von einem solchen Zusammenhange der beiden Szenen vermag ich Nichts zu sehen. Was der scheu herzutretende Knabe thut, ist nicht deutlich. Der gewaltige Kopf des Patriarchen erinnert Steinmann an den Moses.

LVII. Eleazar, Mathan. Links lässt eine ältere Frau ein Kind auf ihren Knieen tanzen, ein Mann dahinter schaut sie mit grossem Blick an. Rechts ein in schwermüthiges Sinnen versenkter schöner Jüngling in lässiger Stellung. Hinter ihnen die Köpfe einer unschönen Frau von seltsamer Physiognomie und eines Kindes, die nach rechts unten schauen. — Henke hält die Frau links für einen Mann und erklärt die Stellung des Jünglings so: er habe eben noch nach links auf die Szene geschaut und nun den Kopf nach der Frau und dem Knaben neben sich gewendet. Justi, dem die beiden letzten Lunetten „Sonnenschein und Sturm" bedeuten, nennt unser Bild: „Grossmutterfreuden." „Der kleine Kobold arbeitet zum Entzücken anstellig und artig." Der Jüngling hatte die Hand auf den Kopf gestützt. Steinmann macht auf die griechische Schönheit des wie eine moderne Verkörperung des Antinousideales erscheinenden Jünglings aufmerksam.

LVIII. Jakob, Joseph. Links ein alter, in sein Gewand gehüllter Mann, der mit unheimlich erregtem finsteren Blick, rollenden Augen herausschaut; hinter ihm eine ältere Frau und ein Kind. Rechts eine junge Frau mit künstlichem Kopfputz, herausschauend; an ihr linkes Knie gelehnt ein Knabe, der sich nach dem Brüderchen im Arme des Vaters hinten umdreht und ihm einen Beutel (nicht, wie die Stiche fälschlich zeigen: eine Trinkkanne) reicht. — Henke, der nach den Braun'schen Photographieen urtheilte, hat sich die hinteren Gestalten nicht deutlich gemacht. Ihm scheint, die junge Frau wolle ausgehen und die Sorge für die Kinder den Grosseltern überlassen; ihr fragender Blick wird vom alten Vater nicht beifällig beantwortet, denn er schaut sehr grimmig nach ihr herüber. Justi hat diese Erklärung noch weiter ausgesponnen. „Der böse Grossvater", zu dem ihm vielleicht der alte Lodovico Buonarroti gesessen (!), ist zornig auf die junge Frau, vielleicht seine Schwiegertochter, die ihm auch einen keineswegs freundlichen Blick zuwirft, ja eine förmliche Kampfpositur annimmt. Die ernste Frau scheint ihn beruhigen zu wollen; das Kind soll ihn aufheitern. — Das klingt zwar unterhaltend, aber erstens denkt, der Richtung seines Blickes nach, der Alte gar nicht an die junge Frau, zweitens ist diese nicht in Kampfpositur, sondern wendet, ihr Tuch um die Brust ziehend, den Blick ihres hübschen Gesichtes zum Beschauer, drittens ist gar Nichts von einem Beruhigungsversuch zu sehen: die ältere Frau ist in Sinnen verloren und kümmert sich nicht um das die Arme nach ihr ausstreckende Kind.

Steinmann stellt diesen Phantasieen eine andere, auf den Namen Joseph sich aufbauende gegenüber. Der alte Mann, der an den Joseph auf der Madonna Doni erinnere, sei Joseph, die Frau neben ihm Maria, das Kind Christus. So nebensächlich und verborgen sollte der durch den gesamten Gemäldezyklus verhiessene Erlöser in einem Bilde desselben auftauchen? Das ist von vornherein unglaubhaft. Aber auch die Erscheinungen der Frau (Typus und Tracht) und des Kindes (humoristisch unschön) widersprechen dieser Annahme. Man könnte nur, will man einen Namen geben, an Josephs Vater: Jakob denken.

Auch dies aber scheint mir ausgeschlossen, denn wollten wir eine Beziehung der dargestellten Persönlichkeiten zu den verzeichneten Namen finden, dann würden wir ja mit Nothwendigkeit dazu gedrängt, Joseph, Maria und das Christkind zu suchen, und zwar, wie nicht anders möglich, in den Figuren der rechten Hälfte der Lunette. Und wie wäre dies denkbar? — selbst wenn wir in den zwei Kindern die Brüder Jesu sehen wollten!

Irrig scheint mir aber auch Spahns Behauptung, in diesen zwei Lunetten der Eingangswand seien die Typen der drei Völkerfamilien gegeben.

Zusammenfassendes.

Die hervorzuhebenden Thatsachen sind diese: in seiner Illustration des liber generationis entfernt sich Michelangelo von aller Tradition der früheren Kunst, in welcher die „Wurzel Jesse“ durch einzelne mit Namen bezeichnete Männergestalten veranschaulicht worden war. Er giebt Darstellungen häuslichen Familienlebens, in denen die verschiedenen Generationen (nur zweimal erscheint eine einzige Generation) mit einander verbunden sind. In diesen Darstellungen nimmt er nicht Bezug auf die in der Mitte der Lunetten verzeichneten Namen, ausser bei Abraham und vielleicht bei Jesse, und vermeidet jede historische Andeutung. Er unterdrückt die Vorstellung des Königthumes und schildert allgemein Menschliches in Typen, die fast alle dem Leben der niederen Stände: Volk und schlichtes Bürgerthum entlehnt sind. Die Motive sind einfachster Art, da die Schilderung der Berufsthätigkeit des Mannes ausgeschlossen ist. Fast durchweg sehen wir den Mann unthätig, in Sinnen versunken, das sich bisweilen zu starker innerer Erregung steigert, nur ausnahmsweise der Kinder sich annehmend oder zum Gehen sich erhebend — die Frau fast immer mit den Kindern beschäftigt, nur zweimal (noch kinderlos) sich schmückend — die Kinder in verschiedenem Alter, theils noch in der Wiege oder gewickelt im Arm der Mutter, theils spielend, theils stille den Eltern sich gesellend, nur wenige in lebhafteren Aktionen. Die Stimmung

ist fast durchweg eine ernste, ja öfters melancholische, selbst die Kinder kommen nur selten zu rechter Fröhlichkeit. Die Differenzirung der Gestalten betrifft das Alter, — wir sehen Grossväter, Grossmütter, jüngere und ältere Gatten, einige wenige Male mädchenhafte Erscheinungen und Jünglinge —, und die Tracht, die neben ärmlich einfachen Stoffen und Formen wohlhabendere und stattliche, zuweilen (namentlich im Kopfputz) bizarr künstliche zeigt.

Henkes und Justis Versuch, in jeder Lunette einen alle Figuren in sich schliessenden Vorgang festzustellen, muss ich als verfehlt bezeichnen. So gewiss es sich in den Lunetten um anspruchslose genreartige Motive handelt, so berauben jene Erklärungen, die überdies willkürlich mit dem Thatsächlichen umspringen, die Darstellungen jedes tieferen Gehaltes und muthen Michelangelo eine burleske Trivialität zu, die mit seinem Wesen und Geiste nicht vereinbar ist. Ich erinnere nur beispielshalber an das „Warten auf das Frühstück“ (Aminadab), „den Zorn über das verspätete Essen“ (Jesse), „den bösen Grossvater“ (Jakob). Eine nähere Prüfung kann keinen Zweifel darüber lassen, dass, die Josiaslunette ausgenommen, überall die linke und die rechte Hälfte der Lunetten gesondert aufzufassen sind.

Dass für die Bilder direkt dem Volksleben abgelauschte Motive verwerthet worden sind, unterliegt keinem Zweifel, und das Oxforder Skizzenbuch zeigt, aus welch' einem Reichthum von Skizzen der Meister die Wahl getroffen hat. In manchen Fällen behielt er im Fresko diesen oder jenen charakteristischen Kopf, der ihm begegnet war, bei, im Allgemeinen aber vollzog sich auch hier eine Umgestaltung zum Typischen.

Und hierbei ist zu beachten, dass sich Unterschiede, die der räumlichen Anordnung entsprechen, geltend machen. Am meisten skizzenartig und der Realität sich nähernd, wirken die Figuren der Lunetten in der Nähe der Altarwand, höher stilisirt die in der Nähe der Eingangswand. Unterschiede auch der Kompositionsweise machen sich geltend, sie ist unvollkommener dort, vollendeter hier; dort sind es weniger Figuren, nach der Eingangswand zu nimmt deren Zahl zu. Die Progression ist eine deutliche:

Zwei Figuren: Aminadab, Naason.

Zwei Erwachsene und ein Kind: Salmon, Jesse, Roboam.

Zwei Erwachsene und mehrere Kinder: Asa, Ozias, Ezechias, Josias, Zorobabel (Azor: nur ein Kind), Achim.

Je eine Familie von 3 oder 4 Figuren links und rechts in jeder Lunette: Eleazar und Jakob an der Eingangswand, und ähnlich: Abraham und Phares an der Altarwand.

Steinmann nun glaubt, Michelangelo, der auch diesmal von der Eingangswand aus zu malen angefangen habe, sei durch die Erkenntniss, dass die figurenreichen Kompositionen nicht ruhig und übersichtlich wirkten, bestimmt worden, allmählich die Zahl der Figuren mehr und mehr einzuschränken. Wie er auch die dekorativen Elemente eingeschränkt habe, denn nach Ezechiel und Cumaea bis zur Altarwand fehlen, worauf schon Wölfflin hinwies, die Voluten, welche die Inschrifttafeln stützen, und werden die Tafeln selbst schmäler und zierlicher. Was dies letztere Argument anbetrifft, so entbehrt es der Kraft, denn man könnte ebensogut sagen: Michelangelo führe (von der Altarwand die Arbeit beginnend) die Voluten erst dann ein, als sie nöthig werden, nämlich in dem Augenblicke, als er, strenger symmetrisch verfahrend, die Gestalten nach links und rechts sich vorbeugen lässt (von der Oziaslunette an), wodurch ein leerer, nach Ausfüllung verlangender Raum zwischen den Tafeln und den Figuren entsteht. Und aus demselben Grunde verbreitere er dann die Inschrifttafeln. Was aber die erste Behauptung angeht, so widerspricht sie der meinigen, dass die Kompositionen von der Altarwand nach der Eingangswand zu vollkommener werden. Ich muss diese meine Ansicht begründen.

In der Lunette Aminadab ist wohl die Frau gut in den Raum hineinkomponirt, nicht aber der gerade sitzende Mann, und es ist keinerlei Einheit gebende Richtungsbeziehung der beiden Figuren auf einander. Die letztere fehlt auch gänzlich in der Naasonlunette: jede Figur ist, ohne Rücksicht auf die andere, für sich entworfen. Hier ist wiederum die Frau gut, der Mann nicht glücklich in den Raum komponirt.

Mangel an Korrespondenz ist auch der Salmonlunette eigenthümlich: in den beiden Figuren ist die Bewegung parallel, statt dass sie symmetrisch auf den Mittelpunkt bezogen sind. Besser abgewogen erscheint die Jessekomposition, aber es herrscht Ungleichheit in den Höhenverhältnissen der Gestalten, und die Frau fällt gleichsam nach rechts ab. Weiterer Fortschritt in Bezug auf die gleichmässige Ausfüllung des Raumes in der Roboamlunette, schon deutlichere Beziehung auf den Mittelpunkt, aber noch Mangel an Symmetrie in den Oberkörpern. In der Asalunette wird das einzig mögliche Gesetz der Einheitsbeziehung und geschickten Raumausfüllung gefunden, wenn auch noch nicht streng durchgeführt. Dies Gesetz ist zur vollen Herrschaft gelangt in der Oziaslunette (hier treten die Voluten auf): es besteht in der radialen Beziehung der Linien des (nur nach aussen vorgeneigten) Oberkörpers der Figuren auf das Zentrum des Lunettenkreises. Dies Gesetz, nur Varianten in der Grösse des von den beiden Radien gebildeten Winkels zeigend, bleibt in den folgenden Lunetten gültig. Des Gesetzes

sicher, darf sich aber der Künstler Durchbrechungen der anfangs strengen Symmetrie in den Stellungen der sich korrespondirenden Figuren erlauben. Ja, er gelangt in den beiden Lunetten der Eingangswand dank den hinzugefügten Figuren zu einer neuen Lösung: er kann nun die Hauptfiguren mit gerade aufgerichteten Oberkörpern darstellen. Erst damit ist die früher immer noch nicht erreichte Raumausfüllung gewonnen.

Wer die Dinge genau vergleicht, kann sich der Einsicht nicht verschliessen, dass wir eine von primitiven Anfängen an zunehmend glückliche und durchdachte Lösung des schwierigen Kompositionsproblems gewahren. Die Thatsache ist so auffallend, dass man, einmal auf sie aufmerksam geworden, sich ihr nicht verschliessen kann. Sie bleibt bestehen, wie immer man die Frage nach der Stellung, welche die beiden zerstörten Lunetten an der Altarwand in diesem Ganzen einnehmen, beantwortet. Diese gehören nach der grossen Zahl der Figuren und der verschleierten radial symmetrischen Anlage zu den Reliefs an der Eingangswand, also an das Ende der Enwicklung. Ja hier zeigt sich noch etwas Neues, dies nämlich, dass die Komposition der beiden Lunetten im Hinblick auf den sie zusammenfassenden Blick des Betrachters gebildet ward. Hier ist nicht Symmetrie zwischen den Hauptfiguren der einzelnen Lunetten, sondern zwischen den beiden äussersten Figuren links und rechts der beiden Lunetten (die zwei Jünglinge) und den zwei inneren Figuren (Abraham und der Schlafende, wobei die Symmetrie durch die vorgeneigte Frau neben dem Schlafenden hergestellt wird). Freilich vernehme ich hier den Einwurf: „wie sollten diese Lunetten am Schluss der Arbeit entstanden sein? Die Entwicklung zeigt, dass der Meister an der Altarwand anfing. Ist es denkbar, dass er nach Beendigung alles Übrigen nochmals ein Gerüst an der Altarwand aufschlug?"

Hierauf erwidere ich: dies wäre schliesslich nicht undenkbar. Zur Reife der künstlerischen Bewältigung der Schwierigkeiten gelangt, könnte er die am Beginn gemachten Lunetten der Altarwand für nicht mehr befriedigend und dieser ausgezeichneten Stelle für unwürdig erachtet und sie durch andere reife Kompositionen ersetzt haben. Aber wir brauchen dies nicht anzunehmen. Er bediente sich offenbar eines leichten verschiebbaren Gerüstes und begann nicht an der Altarwand, sondern an der Seitenwand mit dem Aminadab und verfolgte weiter, im Zickzack von einer Wand zur anderen übergehend, die Arbeit. Als letzte hätte er dann die Altarlunetten ausgeführt. Und will man auch dies nicht gelten lassen, so bleibt die Erklärung, die ich selbst für die wahrscheinlichste halte: die Entwicklung, die ich dargelegt, vollzieht sich nicht bei der Ausführung der Fresken, sondern

bei der Anfertigung der Kartons, mit welchen der Meister ja vom September 1510 bis August 1511, in der Zeit, da er nicht in der Kapelle malen konnte, beschäftigt war. Ob er im Osten oder Westen zu malen begonnen: als er zum Pinsel griff, waren die Kartons sicher, wenigstens zum grössten Theile, fertig.

Und bedenken wir dies, so kann es nun auch nicht zweifelhaft sein, dass wohl die Kunst der Komposition sich während der Arbeit an ihnen steigerte, dass aber der Plan, mit einzelnen Figuren zu beginnen und ihre Zahl dann mehr und mehr zu steigern, von vornherein feststand. Der diesen Plan bestimmende Gedanke kann kein anderer gewesen sein als der, bildlich den in der Folge der Generationen zunehmenden Strom des Lebens zu verdeutlichen.

Wie aber entstand dieser Plan? Wie kam Michelangelo dazu, statt, wie herkömmlich, die einzelnen Vorfahren, die von Matthäus und Lukas genannten Männer, darzustellen, Familiengruppen, und zwar mit Vermeidung aller historischen Kennzeichnung, zu geben? Zunächst gewiss vor Allem durch die Erwägung, dass diese Aufreihung von Einzelgestalten „ärmlich", monoton und nichtssagend sein müsse. Die Anbringung der 40 Figuren in den 16 Lunetten (mit den 32 Feldern) wäre schon möglich gewesen, wenn er in einer Anzahl Lunetten statt zwei je vier gegeben hätte. Immer neue, lebensvolle Motive aber, wie sie seinem künstlerischen Geiste entsprachen, zu finden, und zwar unter so beengenden Bedingungen, wie sie in der Lunettenform gegeben waren, wäre selbst über seine Kräfte hinausgegangen. Je weniger ihm jene nüchterne Ahnenliste sagte, desto mehr Freiheit aber liess sie seiner künstlerischen Phantasie. Von den Namen sich befreiend, erfasste er die allgemeine Vorstellung der „generatio", der in der Geschlechterfolge fortzeugenden Lebenskraft. Sie zu veranschaulichen, gab es nur eine Möglichkeit: die Darstellung der Familie, und in dieser war dem Kinde die Hauptrolle zuzuweisen. Familiendasein galt es zu schildern; dies hiess so viel, als die Schilderung der Berufsthätigkeit des Mannes ausschliessen, denn sonst hätte der Beschauer diese für den hauptsächlichen Inhalt der Szene genommen. Nur nebensächliche Beschäftigungen konnten motivisch verwerthet werden. Die natürliche Folge war, dass der Mann unthätig, die Frau in ihrer vielseitigen Thätigkeit als Mutter dargestellt ward. Eine so herrliche, mannigfaltige Fülle von Motiven aus dieser letzteren Vorstellung sich ergab, so beschränkt waren die Möglichkeiten der Erfindung bezüglich des Verhaltens des Mannes. Michelangelo machte aus der Noth eine Tugend: aus der äusseren Unthätigkeit eine

innere geistige Anspannung. Mit wenigen Ausnahmen sind die Männer in Nachdenken versenkt, und je mehr der Künstler vorschreitet, desto stärker wird dieses geistige Element dem Natürlichen der Mutterliebe gegenüber gestellt. Und nun staune man, wie hierdurch die Schilderung des allgemein Menschlichen doch eine ganz bestimmte Färbung erhält, diesem Geschlecht ein besonderer Charakter aufgeprägt ist, nämlich der einer seelischen Unbefriedigtheit, einer auf die Zukunft gerichteten Sehnsucht, häufig sogar einer tiefen Schwermuth und sich verzehrenden Leidenschaftlichkeit. Man sehe, unvoreingenommen durch Henke und Justi, Erscheinungen, wie den Jesse, Ozias, Ezechias, Zorobabel, Azor, Achim, Eleazar, Jakob, ja selbst den jungen Aminadab an. Ihre Gedanken beschäftigen sich nicht mit den Sorgen des täglichen Lebens: die Trachten, wie ihr müssiger Zustand weisen darauf hin, dass sie nicht in solcher Noth sind; ihre Noth ist eine andere, seelische, vielfach ihnen selbst unerklärliche, dumpf empfundene. Unbeantwortet bleiben die Fragen, welche die Tragik des Daseins hervorruft. Springer hat durchaus Recht, wenn er hier gleichsam eine Vorbereitung auf die Propheten findet, an welche einzelne Gestalten ja direkt gemahnen: was jene erleuchteten Geister zur Erkenntniss führt: die geistige Noth, wirkt hier im Volke noch unbefreit drängend: das Erlösungsbedürfniss. Hier also sind die Männer dessen Träger, wie in den Stichkappen die Frauen.

Auch hier, so wenig wie in den letzteren, handelt es sich demnach um blosse Genreszenen; vielmehr durchdringt eine tiefsinnige Vorstellung die natürlich sich ergebenden Schilderungen des Familienlebens. Und es würde sich aus allem Gesagten schon erklären, wesshalb Michelangelo nicht Könige, sondern schlichte Bürger zu Ahnen Christi gemacht hat. Liess sich doch das Typische, allgemein Menschliche der Familie nur in solchen Charakteren verdeutlichen. Nicht bestreiten aber will ich, dass der im Magnificat ausgesprochene Gedanke: „Gott erhebt die Niedrigen", und Savonarolas Wort: „die Armen und Niedrigen sind die Familie Christi," beide des Künstlers Wesen so ganz entsprechend, mitbestimmend gewesen sind; wie andrerseits die Konzeption des ganzen Sixtinischen Gemäldezyklus als der Veranschaulichung der zu erlösenden Menschheit eine solche Repräsentation des Volkes, als Bildes dieser Menschheit, geradezu bedingte.

Die Erklärung der Genesis der Lunettenkompositionen bliebe aber unvollständig, würden nicht auch die hier ja so besonders schwierigen räumlichen Bedingungen mit in Berücksichtigung gezogen. Durch sie wurde die Art der Gestaltung und daher auch die Konzeption wesentlich beeinflusst. Die zu bemalende Fläche

war der zwischen zwei konzentrischen Kreisen sich ergebende, verhältnissmässig schmale Raum. Ein pyramidaler Aufbau, wie in einem Giebel, war unmöglich. Nur die beiden Seiten links und rechts waren für Figuren verwerthbar; die Mitte musste in anderer Weise ausgefüllt werden. Michelangelo entschloss sich, hier die Tafeln anzubringen. Dadurch trat eine deutliche Sonderung der Hälften ein. Die übrig bleibenden Flächen bedingten sitzende Figuren (wie die Stichkappen liegende bedingt hatten): nur einmal (Frau in Naasonlunette) ist eine stehende gegeben. Aber auch die Wahl der Bewegungsmotive der Sitzenden war, falls die Figuren nicht zu kleine Verhältnisse erhalten sollten, eine beschränkte. Eine Figur ganz aufrecht en face darzustellen, war kaum möglich (vgl. Aminadab und die seitwärts geneigte Frau Salmon); die dem Raum am natürlichsten sich anbequemende Stellung war die seitlich nach auswärts gewandte (entweder 1. die Gestalt ganz im Profil oder 2. halb zur Seite gewandt oder 3. Unterkörper halb zur Seite, Oberkörper sich wendend en face), und für diese hat sich denn auch der Künstler entschieden, als er der vollkommenen Lösung seiner Aufgabe sicher ward. Hierdurch aber ward eine direkte ungezwungene Beziehung der Personen zu einander unmöglich. Die räumlichen Gegebenheiten wirkten also in dem Sinne auf die Konzeption ein, dass das Familienleben (ausser in der Josiaslunette und in den figurenreichen Lunetten der Schmalwände) nicht als gemeinsames Erleben und Handeln, sondern die Existenz von Mann und Frau gesondert aufgefasst wurde.

Vergleichen wir zum Schluss Lunetten und Stichkappen, so müssen wir als das ihnen Gemeinsame die Schilderung der erlösungsbedürftigen Menschheit in Bildern volksthümlichen Familienlebens erkennen. Das Unterscheidende beruht in Folgendem:

1. In den Stichkappen werden müde nächtliche Wanderer, in den Lunetten häusliche Szenen dargestellt.
2. In den Stichkappen Landvolk, in den Lunetten Bürger.
3. In den Stichkappen erschütternder Ausdruck des Leidens, in den Lunetten durch alltägliche Stimmungen hindurch sich Bahn brechend schwermüthiges Sehnen und Sinnen.
4. In den Stichkappen die Frau als Schmerzenskünderin, in den Lunetten als seelisch Nothleidender der Mann.

Dürfen wir angesichts dieser Verschiedenheiten an der geläufigen Ansicht festhalten, dass auch die Stichkappenfamilien zur Genealogie Christi gehören oder müssen wir Klaczko Recht geben, welcher diese nur in den Lunetten findet? Ich bin des Letzteren Meinung. Gab der durch die Tradition gebotene Stoff des Stamm-

baumes Christi dem Künstler die Veranlassung, in freier Weise volksthümliches Familienleben zu schildern, so führte ihn dieses Vorstellungenbereich zu einer erweiterten in den Stichkappen sich fortspinnenden Darstellung der unerlösten Menschheit überhaupt, zu einer Steigerung in der Veranschaulichung der Noth und Bedürftigkeit. Es wurde damit der breite Untergrund geschaffen für das Wirken der Propheten und Sibyllen, deren Erscheinung gleichsam erklärt. Nur den höchst gesteigerten, das Dunkel durchbrechenden Ausdruck eines Allgemeinen bezeichnend, erheben sich über den Frauengestalten der Stichkappen die Sibyllen, über den Männern der Lunetten die Propheten. Aus dem Dunkel bricht das Licht hervor. Noch einmal müssen wir der Stelle Jes. 9, 1 gedenken: „Das Volk, so im Finstern wandelt, sieht ein grosses Licht, und über die da wohnen im finsteren Lande, scheint es helle.“

Und nun dürfen wir diese Worte ihrer eigentlichen Bedeutung nach auffassen: *das im Finstern wandernde Volk sind die Heiden.* Wieder sind Worte des Jesajas anzuführen, an welche das Neue Testament angeknüpft hat. Es heisst Jes. 49, 6: „ich habe dich auch zum Licht der Heiden gemacht, dass du seiest mein Heil bis an das Ende der Welt“ (vgl. 42, 6: „zum Licht der Heiden“) und 60, 3: „und die Heiden werden in deinem Lichte wandeln“ (vgl. Hagg. 2, 8: „da soll dann kommen aller Heiden Trost“). „Ein Licht zu erleuchten die Heiden,“ heisst es bei Lukas 2, 32 und Apostelgeschichte 13, 47 ist zu lesen: „denn also hat uns der Herr geboten: ich habe dich den Heiden zum Licht gesetzt, dass du das Heil seiest bis ans Ende der Erde.“ Man vergleiche Petri Rede über die Heiden Ap. 15, 8. 9: „Und Gott, der Herzenskündiger, zeugete über sie und gab ihnen den Heiligen Geist, gleichwie auch uns. Und machte keinen Unterschied zwischen uns und ihnen, und reinigte ihre Herzen durch den Glauben,“ sowie Stellen in den Briefen Pauli, von denen ich nur einige herausgreife: Röm. 3, 29: „Oder ist Gott allein der Juden Gott? Ist er nicht auch der Heiden Gott? Ja freilich auch der Heiden Gott“; Röm. 10, 12: „es ist hier kein Unterschied zwischen Juden und Griechen; es ist Allen zumal Ein Herr, reich über Alle, die ihn anrufen.“

Mit dieser Erkenntniss ist die vollgenügende Erklärung aller Verschiedenheiten in Stichkappen und Lunetten gegeben. Nun erscheint uns die Verwandtschaft der Frauen in jenen mit den Sibyllen, der Männer in diesen mit den Propheten in ihrer ganzen Bedeutung. *Der Verkündigung des Heiles an die Heiden und Juden, wie sie in den Propheten und Sibyllen geschildert wird, entspricht in den Familienbildern die Scheidung der erlösungsbedürftigen Menschheit in das Judenthum, das, übrigens mehrfach in den*

Lunetten typisch gekennzeichnet (Frau bei Naason, Salmon, Asa, Ozias, Ezechias), in seiner Auserwähltheit durch das Geschlecht Christi repräsentirt wird, und in das Heidenthum. Über dem einen wie dem anderen beginnt es „helle zu werden" vom Licht der Weissagungen.

E. Die dekorativen Figuren

Allgemeines. *Das architektonische Gerüst.*

Schon Condivi hat eine treffliche, anschauliche Schilderung der Steinarchitektur, welche das Gewölbe gliedert, gegeben. Wie von dem Künstler die Zwickelwölbungen im Sinne einer vertikal aufsteigenden Wand, vor welche die Thronnischen der Propheten gestellt sind und welche mit einem kräftigen Gesims abgeschlossen ist, umgedeutet wurde, und wie der zwischen den beiden Wänden frei bleibende offene Raum der Spiegelfläche des Gewölbes durch Gurtbögen, die über den Thronpilastern aufsteigen, in abwechselnd schmälere und breitere Felder gegliedert wird. Um die Monotonie zu vermeiden (und muss man mit Steinmann hinzufügen, weil die schmäleren Flächen für Bildschmuck ungeeignet waren), wurden die Bildflächen zwischen je zwei Thronen verkleinert, indem über den Thronen je ein fingirtes Bronzemedaillon zwischen zwei Postamenten (oberhalb der Pilaster über dem Gesims) angebracht wurde. Die Postamente dienen Jünglingen als Sitz. Die kleinen, zwischen den Thronen über den Stichkappen sich ergebenden Felder wurden mit Bronze imitirenden Figuren geschmückt.

Für die Beurtheilung dieser Scheinarchitektur, die, von Klaczko und Justi einem Hypäthraltempel verglichen, eine unerhörte Neuerung bedeutet, hat als Erster Vasari den richtigen Weg gewiesen. Indem er hervorhebt, dass der Künstler keine perspektivische Ansicht von einem bestimmten Augenpunkt aus gegeben habe, bemerkt er, dass nicht die Figuren dem architektonischen Gerüst, sondern dieses den Figuren angepasst worden sei. Alle neueren Untersuchungen konnten schliesslich nichts Anderes als diesen Satz näher ausführen und die Thatsache daraus erklären, dass es der Bildhauer war, der, einzig auf die Darstellung der menschlichen Gestalt bedacht, die architektonische Gliederung nur als ein Rahmenwerk für diese auffasste. Der Verzicht auf alle vegetabilisch-lineare Ornamentik sprach deutlich genug: selbst die Aufgabe der Dekoration ward dem Menschenleibe zugemuthet. Wie die Motive des Juliusdenkmales in der Anordnung des Gesimses, der Nischen, der statuenartigen, sitzenden Propheten, der „Sklaven", der Putten als Karyatiden in die Deckenmalerei übertragen wurden, wiesen Klaczko und Justi nach.

Eine andere Erwägung bezog sich auf jenes Vermeiden einer perspektivischen Täuschung, auf die gesonderte perspektivische Auffassung jeder einzelnen Propheten- und Sibyllenfigur. Burckhardt, Lübke und Grimm betonten die Idealität des Raumgefühles, dieses absichtliche Ausscheiden jeder grobsinnlichen Illusion, und Klaczko und Justi haben dies näher ausgeführt — Bilder, wie die Sündfluth, nennt der Letztere eine Verhöhnung des Verismus, Klaczko meint, das Gefühl des Bildhauers habe sich gegen „Verkürzung" gesträubt. Nach Wölfflin war das Bestimmende die Gestaltung eines grandiosen Rhythmus, der, von der wirklichen Struktur unabhängig, ungeheure Massen gliedert und bindet: die Verengerung und Erweiterung der Intervalle, der Wechsel von grossen und kleinen Feldern zwischen den Gurten (im Eindruck verstärkt durch die dunkel gefärbten Nebenräume: Medaillonfelder und Dreiecksausschnitte), die Grössendifferenzirung der Figuren, der Wechsel von plastisch und als Malerei gedachten Gestalten, der Richtungskontrast zwischen den Historien und den Propheten; und dies Alles zu deutlichem Eindruck gebracht durch die grösste Einfachheit der akzentuirten architektonischen Gliederungen und die grosse Monochromie der Bänder, Gesimse und Thronsessel.

Aus dem Zusammenklang aller dieser bewundernden, zugleich deutenden und analysirenden Stimmen löst sich nur eine einzige, die das architektonische Gerüst und den Mangel einheitlicher Perspektive verurtheilt. Georg Warnecke (Zeitschrift für bild. Kunst 1891. II, S. 300 ff.), die Architektur für unmöglich und widerspruchsvoll erklärend, weist deren Rechtfertigung aus der „Idealität" zurück, da Idealität ohne Wahrheit nicht denkbar sei; selbst ein Michelangelo könne die Architektur des Statischen nicht berauben. Die künstlerische Gewaltsamkeit sei nicht zu verkennen, möge auch diese unorganische und willkürliche Architektur sich im Einzelnen des Künstlers Zwecken vortrefflich fügen.

Die ungeheure Kühnheit der Konzeption und die wunderbare Kunst der Gliederung anstaunend, kann ich nicht umhin, Warnecke in gewissem Sinne Recht zu geben. Die Forderung einer Gestaltung des Deckenschmuckes von einheitlichem Augenpunkte aus freilich ist ungereimt; wie wäre, selbst wenn man den Idealismus des Meisters nicht in Anschlag bringt, eine solche Gestaltung überhaupt denkbar gewesen? Man bedenke nur Art und Ausdehnung des Gewölbes einerseits und die Fülle des Darzustellenden, um sich von der Unmöglichkeit zu überzeugen. Warum aber überhaupt eine Architektur? Dies ist die Frage! Mit ihrer Einführung war der Widerspruch zwischen den Forderungen architektonischer Gesetzmässigkeit und denen der Gestaltenanordnung gegeben, entstand ein Konflikt zwischen dem Schein und der Wirklichkeit. Warum

die Architektur als ein zusammenhängendes, Zwickel und Spiegelfläche zu einem Ganzen verbindendes Gerüst, da doch durch die längslaufenden Gesimse und durch die Richtungsdivergenz der Mittelbilder und der Zwickelgestalten diese Einheitlichkeit aufgehoben wurde? Da diese Divergenz in den „Sklaven", welche in das Mittelfeld hineinragen, zu einem schneidenden Missklang wird? Denn, sieht man die Mittelfläche entlang, so erscheinen die nackten Jünglinge, von der falschen Seite gesehen, in ihrer Stellung widersinnig, formell unzugehörig zu den Historienbildern. Hier treffen wir auf den wunden Punkt: das Überragen der seitlichen Architektur der vertikalen Wand in das Mittelfeld der Decke.

Bei der Ausschmückung des Stichkappengewölbes in der Farnesina gränzte Raphael das Mittelfeld deutlich von den auch ihrerseits deutlich umrahmten Zwickelfeldern ab. Seine zwei grossen Deckenbilder kennzeichnete er als Teppiche. Man hat gemeint, auch Michelangelo habe wenigstens die Mehrzahl seiner Historien (die nicht in der Luft spielenden Vorgänge) als Teppiche gedacht. Dies anzunehmen ist aber unrichtig. In den drei ersten Schöpfungsbildern ist die Illusion eines Durchblickes durch die Architektur in die freie Luft beabsichtigt, die anderen Bilder sind ihrer Anbringung nach gar nicht motivirt. Auch hier eine Inkonsequenz: einmal die Illusion eines Ausblickes in den Äther, das andere Mal die Vorstellung einer Flächenausfüllung mit Bildschmuck.

Waren denn diese Inkonsequenzen nicht zu vermeiden? Propheten und Sibyllen konnten doch, und zwar mit Beibehaltung ihrer Throne, in für sich abgeschlossenen Feldern angebracht werden. Dann war der Mittelfläche eine vollständige Einheit zu geben: ohne halbe Architekturillusion konnte eine der jetzigen ähnliche Feldereintheilung rhythmischer Art im Sinne einer freien, teppichartigen Dekoration gemacht werden. Selbst die Möglichkeit figürlicher Zuthaten im Sinne der nackten Jünglinge, in der Einrahmung der kleinen Felder angebracht, wäre nicht ausgeschlossen gewesen. Auf diese Weise hätte die Idealität in höherem Grade gewahrt werden können: das Schwanken zwischen räumlicher Illusion und blossem Bildschein war vermieden. Denn dass das, was wir jetzt sehen, ein Zwitterding zwischen Beidem ist, drängt sich meinem Gefühle unabweisbar auf. Und welcher Betrachter, der einmal, ohne in das wundervolle Einzelne sich zu verlieren, dem Eindruck des Ganzen sich hingiebt, muss diesen nicht als etwas Ungeheuerliches empfinden? Diese Umdeutung einer leichtgespannten Decke in eine massive Steinarchitektur, und diese bevölkert mit einer Unzahl lastender menschlicher Leiber! Das Widerspruchsvolle einer solchen Konzeption zu leugnen, geht nicht an.

Dieser Widerspruch liegt nun aber, sieht man genau zu, in

nichts Anderem als der Unangemessenheit der Aufgabe zu dem künstlerischen Genius des Plastikers. Ein Bildhauer, und zwar ein solcher, den nur die Statuenbildung befriedigt, als Deckenmaler! Man vergleiche den herrlichen dekorativ lebendigen, organisch dem Rahmenwerk sich eingliedernden Deckenschmuck der Venezianer mit diesem willkürlichen, hart gewaltsamen, von isolirten Riesen und Athleten bevölkerten Steingerüst, um die Unsinnigkeit, die in des Papstes Auftrag lag, einzusehen. Eine Decke, deren Ornamentik aus Menschen, und zwar aus solchen von gewaltigster plastischer Macht besteht, ist ein Monstrum der Kunst. Was würde ein Grieche dazu gesagt haben? Der Plastiker war es, dem kein spielender, flächenhafter ornamentaler, sondern nur ein kubischer, steinerner Rahmen genügte, der, die Ausschmückung leerer Flächen mit Zierformen verschmähend, selbst diese mit menschlichen Leibern ausfüllte. Die Phantasie noch von seinem Juliusdenkmal erfüllt, trat er an die Aufgabe heran. Den Ausgangspunkt für die Eintheilung gaben die schon im ersten Entwurf (mit den Aposteln) eintretenden, in Nischenthronen sitzenden Riesengestalten an den Zwickeln. Durch die Throne, deren fortlaufendes Gesims die Mittelfläche abgränzte, wurde deren Gliederung in neun Felder hervorgerufen. Diese alle gleich breit (d. h. den Abstand der Thronpfeiler durchweg gleich gross) zu-machen, empfahl sich, sowohl wegen der dann eintretenden Monotonie als auch wegen des sich ergebenden, für Gemälde ungünstigen allzubreiten und allzuniedrigen Formates der Felder, nicht. Es war ein Rhythmus von abwechselnd grossen und kleinen Bildfeldern zu gestalten. Indem nun mit dieser Nothwendigkeit zugleich diejenige einer klaren, die Bilder isolirenden Abgränzung eintrat, ergab sich das Schema A B — A: das Feld ganz vom Bild ausgefüllt, B: das Feld mit kräftig umrahmtem kleineren Bild. Das Feld B ergab sich über den Thronen: der Rahmenstreifen, welcher das grosse Bildfeld von dem kleinen sonderte, führte von dem Thronpfeiler der einen Seite zu dem der andern hinüber; der Gedanke, ihn als eine Art von Gurtbogen zu gestalten, ging aus der Vorstellung einer architektonischen Gliederung unmittelbar hervor. Als Füllung für die übrig bleibenden kleinen Seitenflächen neben den kleinen Bildern wurden Medaillons verwandt. Aber dabei konnte der Künstler nicht stehen bleiben. Die Monotonie der kahlen breiten Gurtbogen war unerträglich.

Hier stellte sich nun der kühne Einfall jener statuenartig die Thronpfeiler bekrönenden Jünglinge ein, welche, die Hälfte der Gurtbögen verdeckend, ein reich belebendes Element werden. Wenn neuerdings einmal behauptet worden ist, sie seien nicht im ursprünglichen Plan gewesen, sondern später hinzugefügt worden, so erscheint mir dies nicht glaubhaft. Sie traten mit Nothwendig-

keit in der Genesis des Gesamtschemas ein, so gut wie die Marmorputten, welche die schwere Masse der Thronpfeiler durchbrechen und erleichtern.

Wie das architektonische Gerüst aus plastischem Geiste entstand und wie es dann doch wieder möglichst durch die Plastik überwuchert und verhehlt ward, wird bei solcher Betrachtung ersichtlich. Michelangelo selbst aber scheint es sich, als er die „Sklaven" zu Festonträgern und Dekorateuren machte, in dem Sinne eines Festbaues gedeutet zu haben. Haben doch in den Medaillons, in den Statuen der Jünglinge auf Postamenten über dem Gesims und in den Bronzestatuen der Eckfelder über den Stichkappen Motive vom Konstantinsbogen ihre neue Verwerthung gefunden.

Die dekorativen Figuren zerfallen in vier Gruppen: 1. die Bronzeimitationen in den Zwickelecken über den Stichkappen, 2. die Putten in Steinimitation in den Pfeilern der Throne, 3. die als Malerei gedachten Putten mit den Inschrifttafeln unter den Propheten und Sibyllen und 4. die gleichfalls farbigen nackten Jünglinge bei den Medaillons. Im Ganzen 46 Paare und 12 Einzelfiguren. Franz Kugler hat sie alle als die lebendigen Geister und Verkörperungen der Architekturkräfte charakterisirt, und diese Auffassung haben sich fast alle folgenden Erklärer zu eigen gemacht. Henke erkennt in ihnen ein Aufsteigen von niedrigeren Stufen der Stimmung und Kultur zu höheren. Justi betonte, dass sie alle zu den grossen Zwickelfiguren gehören, die dadurch als Kern des Werkes bezeichnet werden.

1. Die Bronzeakte.

Je zwei Figuren über einer Stichkappe bilden ein Paar, und zwar so, dass die eine Figur das genaue Gegenbild der anderen, also nach dem gleichen Karton ausgeführt ist. Burckhardt nennt sie die am strengsten architektonisch gestalteten. Springer: sie halten Fruchtschnüre in den Händen, welche von den Stierhörnern ausgehen, oder stützen und stemmen sich gegen den Bogen an, als hätten sie Antheil an den Kräften, welche die Gewölbespannung tragen. Henke meint, in diesen „Rüpeln" habe der Künstler in übermüthigster Laune zeigen wollen, wie man das Bild des Menschen in einem Raume unterbringen kann. Sie sind wie hineingerutscht, angestemmt, hinaufgekrochen, und halten sich da an, um nicht herunterzufallen. Gegen die letztere Auffassung, sowie gegen die Behauptung, sie seien nicht symbolische Personifikation tragender Kräfte der Architektur, erklärte sich Justi. Er findet doch eine Symbolik, insofern die Figuren ein lebendiges Analogon des Schubes des Bogens seien. „Wie der Bogen ein aufgehaltenes Fallen ist und richtig konstruirt keiner vertikalen Stützen oder Verankerungen

bedarf, so halten sich diese Menschen auf der abschüssigen Fläche, ohne Seile und Bergstöcke, und gegen den Zug in die Tiefe, bloss durch vorsichtige Lagerung des Körpers und der Glieder." Zu dieser Erklärung kommt Justi, nachdem er andere Hypothesen über Sinn und Zweck der Figuren aufgestellt. Diese alle weist Steinmann ab, der hier nichts weiter, als eine Entlehnung der Erd- und Flussgötter, welche am Konstantins- und am Septimius Severusbogen als Füllfiguren über den Bögen angebracht sind, sieht. Anfangs variirt Michelangelo das schwierige Problem der Ruhe, später (zwischen Cumaea und Libica, Ezechiel und Jeremias) versetzt er sie in Bewegung. Dass hier die liegenden Figuren der Medicigräber bereits vorgebildet, hatte schon Wölfflin bemerkt; Steinmann weist im Besonderen für den Crepusculo auf den Akt zwischen Cumaea und Jesajas, für die Aurora auf die Figur über der Kreuzigung Hamans hin und betont den entscheidenden Einfluss, welche dies Dekorationsmotiv für die spätere Zeit (Cellini, Danti, Carracci) gehabt.

LIX. Die Bronzeakte über Haman. Liegende Figur mit aufgestemmtem hinteren Bein.

LX. Über der ehernen Schlange. Halb sitzende Figur mit aufgestemmtem vorderen Bein; sie hält das vom Stierschädel ausgehende Tuch.

LXI. Zwischen Jeremias und Persica. Aufwärts kriechende, nach hinten gewandte und schauende Figur.

LXII. Zwischen Libica und Daniel. Nach hinten gewandte Figur, den Rücken an den Thronpilaster gestemmt, das Bein aufwärts auf der ansteigenden Fläche des Kappenbogens gelagert. Die Stellung eines in den engen dreieckigen Raum Eingeklemmten.

LXIII. Zwischen Persica und Ezechiel. Auf der Schräge sitzende Figur, die sich durch Anstemmen des einen Beines gegen die Thronwand vor dem Herabgleiten sichert und mit dem einen Arm oben hinter dem Thierschädel Halt sucht.

LXIV. Zwischen Daniel und Cumaea. Auf der Schräge sitzende Figur, die den Oberkörper abwärts senkt und mit dem einen Arm hinter dem Thierschädel sich festhält.

LXV. Zwischen Ezechiel und Erithraea. Auf der Schräge aufwärts gelagerte Figur mit dem einen Arm unter die Achsel des anderen greifend.

LXI. Zwischen Cumaea und Jesajas. Auf der Schräge gelagerte Figur, auf den einen Arm gestützt, das eine Bein aufgestemmt, über welches der andere Arm liegt.

LXVII. Zwischen Erithraea und Joel. Ruhig gelagerte Figur in Frontansicht, auf den einen Arm gestützt.

LXVIII. Zwischen Jesajas und Delphica. Sehr zerstörte, gelagerte Figur.

LXIX. Über David. Ausgestreckt liegende Figur.

LXX. Über Judith. Ausgestreckt liegende Figur, auf den einen Arm gestützt.

So wenig, wie Henke und Steinmann, vermag ich in diesen Athletengestalten eine Symbolik architektonischer Kräfte zu gewahren. Alle Stellungen erklären sich aus der Nothwendigkeit, in Raum ausfüllender Weise menschliche Leiber in einer engbegränzten Dreiecksfläche, deren Hypothenuse schräg ansteigt, den Verhältnissen entsprechend bewegt darzustellen. Von ruhigen Motiven der Lagerung, in denen der Meister zum Theil noch die Schräge nicht berücksichtigte, sondern die Fiktion einer horizontalen Fläche festhält, bis zu komplizirten Bewegungen eines künstlichen Sichaufrechthaltens die verschiedenen Möglichkeiten veranschaulichend, hat er, ein antikes Motiv verwerthend, an dem dekorativen Charakter festgehalten. Er bildet diese Menschenornamente, Raum ausfüllend, wie andere Dekorateure Ranken- oder Blattwerk. Dem unwillkürlichen Sichverbreiten der Ranken entspricht hier die willkürliche, dem Raum sich anpassende Bewegung des Menschenleibes.

2. *Die Steinputten.*

Auch hier handelt es sich um die Anwendung desselben Kartons im Sinn und Gegensinn für die zwei Puttenpaare jedes Thrones. Henke war der erste, der ihnen eine eingehendere Aufmerksamkeit zuwandte. Er sagt, mit dem Tragen der Last sei es nicht zu strenge genommen, als wüssten die Schelme, dass sie von Stein sind. Aber nicht unschuldige Neckereien, wie Springer meint, sondern ein Vorspiel von ernsteren Annäherungen und Konflikten sei hier gegeben, denn erstens bestehe das Paar fast immer aus einem Buben und einem Mädchen, und zweitens seien die Kinder gar nicht so klein, sondern zum Theil von schon recht entwickelter Jugendfülle. Bald zeige sich Verschämtheit, bald zutrauliche Annäherung, bald Zudringlichkeiten der Knaben, endlich (bei der Libica) bedenkliche Balgerei von solchen. In dem kindischen Spiele liege also tiefer Sinn. Justi weist Henkes Ansicht zurück; er findet, dass die fünfjährigen Kleinen, nachdem sie anfangs ihr Atlantengeschäft folgsam ausgeführt, sich unterhalten so gut es geht: sie machen Bekanntschaft, schmieden Pläne, treiben Schabernack, suchen sich im Kreise zu drehen (Libica, Daniel). Einmal sieht es gar aus, als wollten sie Amor und Psyche spielen. Einen Fortschritt von ruhiger Pflichterfüllung zu heiteren Spielen leugnete Steinmann seltsamer Weise: von vorneherein zeige sich Unterhaltung und Bewegung. Die erste Anregung zu der paarweisen

Gruppirung habe der Meister von Donatellos Putten auf dem Gesims der Verkündigung in S. Croce, diejenige zu den Motiven von der Gruppe sich raufender Knaben links unten in der Einfassung der Bronzethüre von Andrea Pisano erhalten.

LXXI. Der Thron des Jonas.

Henke und Steinmann: das Mädel will dem Knaben fortlaufen. Justi: sie zwicken sich. — Das Mädel, das der Bube, wie es scheint, mit sich fortziehen möchte (oder fassen die beiden Hände nach dem Gewand hinten, das sich das Mädchen über den Kopf gezogen hat?), hält sich in tänzelnder Bewegung an der Mauerkante fest und zwickt den Knaben in die Brust. — Das linke Paar, roh in Zeichnung und Ausführung, von Schülerhand.

LXXII. Der Thron der Libica.

Henke: bedenkliche Balgerei. Justi: sie versuchen sich im Kreise zu bewegen. Steinmann: Versöhnung, das Mädchen wehrt sich verschämt gegen die Zärtlichkeiten ihres Partners. — Es ist Steinmann (und Henke) entgangen, dass man nur das Paar rechts beachten darf; dasjenige links ist eine grob missverstandene, die Bewegung in unmöglicher Veränderung entstellende Kopie (Steinmann bildet auf S. 276 gerade diese Kopie ab). Die Buben ringen spielend mit einander: der eine hebt mit seinem einen Beine das des anderen, der das Tuch um ihn zieht, in die Höhe und fasst ihn beim Ohre. Nur die Kopie giebt zu einer so falschen Interpretation, wie die Henkes, Veranlassung.

LXXIII. Der Thron des Jeremias.

Henke: Sie sehen sich einander gemüthlich an und nehmen ein Tuch von rückwärts her um sich herum. Justi: sie zausen sich. — Der Knabe, von hinten gesehen, fasst das Mädchen beim Haare; mit den gesenkten Händen halten sie gemeinsam das Tuch hinter sich. — Das rechte Paar ist von Schülerhand ausgeführt.

LXXIV. Der Thron des Daniel.

Henke: das Mädchen wendet sich schreiend ab, da ihr Genosse sie umarmen und küssen will. Justi: ein stürmisches pas de deux. Steinmann wirft hier das Puttenpaar des Zacharias mit dem des Daniel zusammen: ernstlicher Unfriede; der Knabe scheint auszuholen, um dem Mädchen eines zu versetzen. Kopirt auf einer Paduanischen Plakette im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (St. Abb. 125. Bode: die ital. Bronzen, S. 79 n. 876). — Die Erklärungen sind unrichtig, und auch der Verfertiger eines alten Stiches (im Besitze des Geheimraths Ruland, s. Abb. St. S. 278) irrte sich, als er das eine Kind das andere an der Hand packen liess.

Es handelt sich vielmehr, wie das Zugreifen der Hände erweist, um einen Kampf, der dem Besitz des hinten hängenden Gewandes gilt. Beide Kinder zerren an diesem, und das Mädchen, das den Kürzeren zu ziehen scheint, giebt ihrem Ärger schreiend Ausdruck.

LXXV. Der Thron der Persica.

Henke: sie scheinen, gemüthlich die Hände in einander gelegt, das über die Köpfe genommene Tuch um sich herumnehmen zu wollen. Justi: sie führen fast feierlich das ihnen anvertraute Atlantengeschäft aus. Steinmann: sie stehen, den Mantel um Kopf und Schultern gelegt, mit komischer Würde da. — Hier wird das über beide Köpfe gezogene Tuch zu einem Symbol behaglich einträchtiger Stimmung. — Das linke Paar von Schülerhand ausgeführt.

LXXVI. Der Thron der Cumaea.

Henke: ehrbar neben einander blicken sie verschämt und von einander abgewandt zu Boden. Steinmann: sie tragen pflichteifrig, unbekümmert um einander, das Gebälk. — Auch hier scheint das Tuch eine Rolle zu spielen. Wollen sie es von hinten hinauf und herüber ziehen? Die Armbewegungen als ein Stützen des Gebälkes zu deuten, geht doch wohl nicht an.

LXXVII. Der Thron des Ezechiel.

Henke: das Mädchen, den Knaben abwehrend, sucht Dessen Hand von ihrer Schulter wegzunehmen. Justi: sie schmieden Pläne. Steinmann: sie drehen dem Beschauer den Rücken, als dürfe Niemand hören, was sie heimlich mit einander reden. — Die Köpfe dieser herkulischen Kinder werden durch das Gebälk schwer belastet, dessen Druck auch auf ihren erhobenen Armen lastet. Das Mädchen, auf dessen Schulter der Knabe die Hand gelegt hat, scheint nicht diese wegzunehmen, sondern, wie es an dem Paar rechts besonders ersichtlich wird, das hinten hängende Tuch nach vorne zu ziehen.

LXXVIII. Der Thron des Jesajas.

Henke: die Paare, die bloss aus Mädchen bestehen, treten unbefangen in gleichem Schritt und Tritt neben einander vor. Steinmann: mit ihrer Pflicht beschäftigt, kümmern sie sich nicht um einander. — Das eine Paar Arme in einander verschlungen, erheben die beiden Mädchen die anderen Arme. Stützen diese das Gebälk? Mir scheint, auch hier handelt es sich (nach dem Paar rechts zu schliessen) um ein Erfassen des Tuches.

LXXIX. Der Thron der Erithraea.

Henke: Derbe Annäherungen werden handgreiflich abgewehrt. Steinmann: jedes Kind findet sich in seiner besonderen Art mit

dem Tragen des Gebälkes ab. — Von derber Annäherung und handgreiflichem Abwehren ist gar Nichts zu sehen. Beide Kinder beschäftigen sich mit dem Tuch, das sie von hinten vorziehen, dabei hebt das eine, wie in Tanzbewegung balancirend, das Beinchen. — Das rechte Paar von Schülerhand ausgeführt.

LXXX. Der Thron der Delphica.

Henke: die Kinder zeigen zutrauliche Annäherung: der Knabe ist der blödere Theil; er schlägt die Augen nieder, während ihn das Mädchen verstohlen anblickt. Steinmann: theilnahmlos neben einander tragen sie das Gebälk. — Wohl schaut das Mädchen den Buben an, aber von Annäherung ist nicht zu sprechen. Jedes ist hier in der That beschäftigt, das Gebälk zu stützen (oder das Tuch hinten zu fassen?).

LXXXI. Der Thron des Joel.

Henke: sie stehen, ehrbar und verschämt von einander abgewandt, neben einander. Steinmann: das Gleiche wie über die bei der Delphica. — Unter allen die in ruhigster Haltung gegebenen Figuren; nur mit ihrer Aufgabe, das Gebälk zu stützen, beschäftigt (oder handelt es sich auch hier um das Fassen des Tuches?). — Das Paar rechts von Schülerhand?

LXXXII. Der Thron des Zacharias.

Henke: handgreifliches Abwehren derber Annäherungen. Justi: die Kinder raufen sich. Steinmann: in ziemlich lebhafter Bewegung; der Einfluss der Putten Donatellos noch ersichtlich. Das Motiv komplizirt. — Weder ein Abwehren, noch ein Raufen. Die Kinder ziehen sich gegenseitig das Tuch über die Schulter. — Das Paar links von Schülerhand ausgeführt.

Zusammenfassendes:

1. Die bisher gegebenen Erklärungen der Motive sind irrig, nicht nur die in keiner Weise begründete Henkes, sondern im Wesentlichen auch die Justis und Steinmanns. Die Erklärer haben das Hauptmotiv, das der ganzen Folge von Darstellungen zu Grunde liegt und die Bewegungen bedingt, übersehen: dies ist das Spiel mit dem an der Wand hinter den Kindern aufgehängten Gewandstück. Überall spielt dieses eine Rolle, nur bei den kleinen Atlanten neben Joel und Delphica nicht — oder hat der Künstler auch hier nicht an ein Stützen des Gebälkes, sondern an ein Halten des Gewandes im Rücken gedacht?

2. Die Genealogie der Putten. Das festonhaltende Puttenpaar Donatellos auf dem Verkündigungsrelief in S. Croce steht an der Spitze. Es folgen die Putten an den Kanzeln in

S. Lorenzo, die kleinen Terrakottagruppen von raufenden und spielenden Kindern, die Bode zusammengestellt und einem Schüler des Donatello zugewiesen hat (Jahrb. d. k. pr. Kunsts. XI, 102, 104, 106), und die ähnliche Gruppe in Vittorio Ghibertis Rahmen der Bronzethüre Andrea Pisanos. An diese Dinge, für welche es übrigens in der antiken Kunst (vgl. z. B. die kleinen Marmorgruppen in den Uffizien) Vorbilder gab, knüpft Michelangelo in dem Knabenpaar der „Madonna an der Treppe" an. Hier bringt er auch zuerst das Motiv des Spieles mit einem Gewandstück, das er dann bei den Jünglingen auf der Madonna Doni verwerthet. — Diese Vorstellungen sind aber von ihm auf eine andere übertragen worden, der er ersten Ausdruck in dem Entwurf des Juliusdenkmales gab: auf die Gestaltung von Steinputten als Atlanten. Am Juliusdenkmal war es ein einzelner Putto, an den Thronen der Sixtinischen Decke wird es ein Puttenpaar, dort sind es Atlanten, hier mit dem Gewand spielende, nicht eigentlich als Träger gedachte Kinder. — Als Erster hat Pierino del Vaga in Fresken der Capella dell' Incoronata des Domes zu Pisa die Michelangelo'sche Erfindung nachgeahmt (vgl. Abb. Arch. st. dell'arte VI, 435). — Einen Versuch, die Kinder in Marmor auszuführen: an der Cancellata der Capella del monte in S. Pietro in montorio, erwähnt Steinmann.

3. Auffallende Unterschiede in den künstlerischen Qualitäten, und zwar zwischen den zwei Puttenpaaren desselben Thrones, machen sich geltend. Da wiederholt sich auch Abweichungen finden, die nur aus Missverständniss zu erklären sind, kann ich nicht umhin, hier einen Schüler als Mitarbeiter anzunehmen, dem Michelangelo es überliess, nachdem er das eine Puttenpaar selbst ausgeführt, das andere als Kopie im Gegensinne anzufertigen.

3. Die Putten mit den Namenstafeln.

LXXXIII. Unter der Libica. Gedrückte kleine Figur, welche den linken Arm über die Brust legt, mit der Rechten den unteren Rand der Tafel fasst.

LXXXIV. Unter Jeremias. Auch hier ein untersetztes, etwas missgeformtes Kind, mit Hemd bekleidet, mit beiden erhobenen Händen die Tafel stützend. Stich von Giorgio Ghisi.

LXXXV. Unter Daniel. Knabe mit Lendenschurz bekleidet, die Tafel mit dem Kopfe stützend, die Arme an die Beine gelegt.

LXXXVI. Unter der Persica. Knabe, ein Mäntelchen umgehängt; die Tafel ruht auf dem Rücken der erhobenen Hände. Stich von Ghisi.

LXXXVII. Unter der Cumaea und Ezechiel. Derselbe Knabe, nur im Sinn und Gegensinn; etwas zur Seite gewandt, die

gesenkten Arme wie in den Schlingen der lederartigen Festons, die von der Tafel herabhängen. — Gestochen der unter Ezechiel befindliche von Ghisi.

LXXXVIII. Unter Jesajas und Erithraea. Der Knabe, die Arme über der Brust gekreuzt, den Kopf in dem schlingenartigen Feston.

LXXXIX. Unter Delphica und Joel. Der Knabe, en face, die Hände in die Festons gelegt. Der unter Joel befindliche von Ghisi gestochen.

Diese Kinder, in den Verhältnissen theilweise sehr plump gebildet — nur von einigen darf man Henkes Ausspruch gelten lassen: in ihren leicht und schlank gegebenen Stellungen komme Michelangelo der Antike am nächsten — sind Füllfiguren. Nur in wenigen Fällen tragen oder stützen sie die Tafeln; es hängt von ihrem Belieben ab, ob sie sich damit beschäftigen wollen oder nicht, denn die Tafeln sind aufgehängt.

Bezüglich ihrer Herkunft hat Steinmann auf Mantegnas Kränze stützende Putten am Gewölbe der Camera degli Sposi und auf die Engel mit Borgias Wappen in dem Saal der sieben freien Künste im Vatikan hingewiesen. Ich möchte die Lombardi'schen Knaben in den Zwickeln der Kuppel einer Kapelle in S. Giobbe zu Venedig hinzufügen, vor Allem aber auf den seit den hellenistischen Zeiten andauernden derartigen Zwickelschmuck, wie ihn die byzantinische Kunst (Engel in der Cap. S. Zeno in S. Prassede zu Rom, S. Vitale und erzbischöfliche Kapelle zu Ravenna, Dom von Torcello) übernommen und der Renaissance (z. B. S. Eustorgio zu Mailand) vererbt hat.

4. *Die Athleten.*

„Ignudi", mit diesem einfachen Worte benannten Condivi und Vasari die herrlichen Jünglinge, welche, mit Festons von Eichenlaub, dem Wappenzeichen des Papstes, und mit Tüchern die Bronzemedaillons schmückend, nach des Aretiners Meinung die Herrschaft des goldenen Zeitalters unter Julius II. bezeichnen. Gemalte Statuen (Mantz, Taine), wurden auch sie von Kugler und Burckhardt als poetische Symbolisirung architektonischer Kräfte aufgefasst — ihr tektonischer Sinn, meint Wölfflin, sei das freie Ausklingen der Pfeiler. Rein aus der Freude an reicher Bewegungsgestaltung entstanden (Harford), in dem unermesslichen Phantasiebereich menschlicher Schönheit daheim (Lübke), haben sie als wesentlichsten Zweck, die Lebensfülle, die Bewegung der stolzen Glieder auszudrücken und zu verkörpern (Springer). Michelangelo wollte sich ersättigen am Nackten; das Motiv wählte er, weil es die verschiedensten Bewegungen des Zerrens, Tragens und Haltens rechtfertigte; sie haben

die Fähigkeit, Ströme von Kraft in den Beschauer überzuleiten, und zeigen ganz neue Wirkungsverhältnisse der Bewegung (Wölfflin). Dies gleichsam die Antwort auf Klaczkos Frage, warum die Verrenkungen in diesen Herkulesjünglingen, deren einzige Anstrengung darin bestehe, das Ende einer Guirlande zu halten!

Man hat sie „Sklaven“ genannt, etwa, wie Justi sagt, weil sie, als Arbeiter den Galeerensträflingen vergleichbar, welche bei der Osterillumination der Peterskirche die Lampen an der Kuppel anzuzünden hatten, mit der Ausschmückung des Kranzgesimses beschäftigt sind. Aber sie haben Nichts von Sklaven, vielmehr durfte sie Taine griechischen Heroen aus den Zeiten des Ajax und Achilles vergleichen, „eben so fein von Rasse, nur glühender und von einer herberen Energie“. Und das Gleiche empfand Scheffler, als er in seiner platonisirenden Deutung der Deckenbilder sie Geschöpfe der erotischen Mania nannte. Sie seien Polyklets Kanon zu vergleichen: „der schöne Jüngling“, „viriliter puer“. Belebte Ideale, zugleich aber Charaktere, Individualwesen. Schon die Jünglingsgruppe auf der „Madonna Doni“ könnte aus dem „Lysis“ sein. Der Rhythmus der Darstellung bestimme ihre Unterschiedlichkeit: am hoheitvollsten sei ihre Schönheit zu Füssen der Adamsschöpfung. Symonds theilt Schefflers Meinung, dass sie aus platonischer Mystik und aus des Künstlers Sinn für jugendliche männliche Schönheit erklärt werden müssten. Inspirirt durch des Phädros erotische Mania athmen sie furore eroico (Giordano Bruno). Man könnte sie Michelangelos chant d'amour nennen. Irgendwie näher gedanklich sie zu erklären, sei falsch. — Auch Justi spürt „die stark griechisch und platonisch parfümirte Luft“ in diesen Jünglingen noch deutlicher als in den Palästra-Jünglingen (Platons Charmides) der Madonna Doni, und bemerkt, der Künstler hätte der Nachsicht seines päpstlichen Herrn hier sicher sein dürfen, welche Hadrian VI. freilich ferne lag, der im Hinblick auf diese Gestalten die Kapelle „una stufa d'ignudi“ nannte.

Von diesen Erklärungen will Henke Nichts wissen. Er sieht hier Nichts als Bewegungen zu einer Arbeit, die unter den schwierigsten Umständen verrichtet werden muss. „Es ist die Freude am Menschen hier künstlerisch verkörpert, die der denkende Mensch empfindet, wenn er den Matrosen in der Takelage, den Maurer auf hohem Gerüste mit voller Anspannung seiner Aufmerksamkeit und seiner Kräfte ohne Lust, Behagen und Gefälligkeit, aber mit ruhigem Ernst und sicherem Gehorsam seine Arbeit thun sieht.“ Also Sklaven: peinliche Zwangslage und Zwangsarbeit; die Vorstellung, dass sie wirklich hoch da oben auf schmalen Rändern sitzen und Acht geben müssen, dass sie nicht herunterfallen, ist konsequent durchgeführt, und ihr Geschäft, Medaillons, Draperieen und Guir-

landen an und mit einander an der Decke zu befestigen, auch Laubsäcke herbeizuschleppen, ist unbequem und ängstlich.

Der niederen Aufgabe gegenüber, die Henke betont, hob Steinmann die freie Schönheit dieser „Göttersöhne" von Neuem hervor. Michelangelo habe nicht verhehlt, wie wenig ernst es ihm selbst war mit jener Absicht der Arbeitsmotive. Diese herrlichen Gebilde männlicher Jugendschönheit verkörpern dieselben Ideale einer reinen Menschlichkeit, wie die Antike, mag auch die Formengebung eine andere sein. Dass sie keine Sklaven, zeigen schon ihre Sieger- und Königsbinden. Auch haben wir sie uns nicht auf schmalen Postamenten mühsam ihren Platz behauptend, sondern in freier Luft und Sonne, wie die Statuen auf den kapitolinischen Museen, zu denken. Steinmann nimmt, ohne freilich hierfür einen Beweis zu haben, an, dass solche Gestalten schon für das Juliusgrabmal geplant gewesen seien. Jeden Gedanken an Erotisches weist er, wie auch Pastor, entschieden zurück.

Die Möglichkeit einer allegorischen Bedeutung der Jünglinge hat unter den Erklärern nur ein Einziger: Justi, zugegeben. Er frägt: „stehen sie hier nicht gewissermaassen als Vertreter der schönen Künste? So würden sie mit ihren griechischen Allüren ein profanes Gegenstück zu jenen heidnischen Seherinnen bilden, die uns die religiösen Tiefen des Heidenthums vorführen."

In wie zunehmender Weise von Osten nach Westen die Effekte der Verkürzungen, die Kontraste, der Bewegungsreichthum und die Verhältnisse gesteigert werden, ist von Wölfflin, Justi und Steinmann dargelegt worden. Über die Entstehung der Idee äussert sich Justi, der die Anbringung des Wappenzeichens der Rovere: das Eichenlaub und die Verbindung der Festons mit den Triumphbogenreliefs als den Ausgangspunkt und als Zweites die freie Nachahmung der Festons haltenden Putten der Frührenaissance (Mantegna) betrachtet. Statt des fertigen Zierraths führt Michelangelo dessen Herstellung ein. Steinmann lässt — eine Anregung von Donatellos Putten mit Kränzen in S. Croce annehmend — entscheidend für die Wahl von Jünglingsgestalten statt Putten des Donatello Diomedesrelief (nach der Antike) im Palazzo Riccardi, auf welches Justi, aber bloss im Hinblick auf die eine Figur, aufmerksam machte, werden: der Altar werde zum Postament, der schlichte Lorbeerkranz zum Eichenlaubgewinde (Atlant über Joel). Des Weiteren findet er bedeutenden, auch von Knapp stark hervorgehobenen Einfluss des Laokoon (Jünglinge über Erithraea und Jesajas), sowie in allen Ignudi indirekte Einflüsse des Torso. Ich möchte an die zwei Jünglingsgestalten erinnern, die — freilich als Karyatiden gedacht — Signorelli auf das Gesims seiner Architektur in der „Geisselung Christi" in der Brera zu Mailand gesetzt hat.

XC. Über der Libica.

Springer: der Jüngling rechts im Übermuth des Lebensgenusses streckt den Körper behaglich aus. Henke: er ist in peinlichster Beschäftigung, im Begriff, den oberen Zipfel der Draperie hinter dem Kopf weg aus der einen Hand in die andere zu reichen; der Jüngling links benutzt einen Moment der Ruhe, um in die Tiefe der Kapelle hinabzublicken. Steinmann: es ist schwer zu sagen, was sie treiben. Der Jüngling rechts ist in seinen Bewegungsmotiven aus dem Relief eines Hirtenknaben (Kopie einer antiken Gemme: Donatello, Palazzo Riccardi) hervorgegangen. Der links, eine Siegerbinde im Lockenhaar, blickt in die Tiefe; es scheint, dass Mantel und Guirlande eben an seiner Schulter herabgleiten wollen, und dass er sie mit beiden Armen umfassend aufzuhalten sucht. — Das Medaillon ist befestigt, die Tücher sind durch die Schlitze gezogen und vermittelst Ringen an der Architektur befestigt. Der Jüngling links sitzt vorgeneigt auf einem Polster und umfängt, ernst, ja fast düster in die Tiefe schauend, mit den Armen den mit Eichenlaub gefüllten Sack, den er von der linken Schulter hinten auf den Sitz hinablässt. Dass bei der Gestaltung des Anderen eine Erinnerung an jenes Riccardirelief mitgespielt habe, ist mir sehr zweifelhaft: die gesamte Bewegung ist so von Grund aus verschieden, dass die Ähnlichkeit sich schliesslich auf das aufgestützte Bein beschränkt. Der Füllsack ist auf dem Sitz niedergelegt; nun sucht in sehr gezwungener Stellung der Ephebe — man weiss nicht recht zu welchem Zwecke — ein Gewandstück, das unten auf dem Sitz durch den Sack eingeklemmt ist, in die Höhe zu ziehen. Vermuthlich wird der linke Arm es dann über den Kopf nach vorne herübernehmen.

Jede Figur ist einzeln erfunden; es fehlt an jeder Einheitsbeziehung Beider auf einander in Symmetrie oder Bewegungen.

XCI. Über Jeremias.

Springer findet auch hier den hellen Jubel urwüchsigen Daseins: die linke Figur, an den Adam erinnernd, ist eine der schönsten. Auch Wölfflin, der ihre Ruhe bei grandiosen Richtungskontrasten und wunderbar nachdrücklichen einzelnen Bewegungen, die reliefmässig klare Ausbreitung und die Leichtigkeit des Sitzens hervorhebt, rühmt ihre Vollkommenheit und wird durch sie an den Theseus des Parthenon erinnert. Er meint, die beiden Jünglinge steigerten sich mit ihren Kontrasten in der Wirkung. Henke: der rechts ist in der gefährlichsten Position, im Begriffe, eine schwere Guirlande vom Rücken über den Kopf hinwegzuheben. Sein Partner beobachtet ihn mit grösster Spannung, während er die Hände unthätig, aber bereit zum Zugreifen, hängen lässt. Ähnlich sagt Justi: gespannt verfolge der Gefährte den von kaum zu bewältigender

Last tief vornübergebeugten, wie ihm der schwierige Wurf gelingen werde. Steinmann: der Jüngling links, dunkelhaarig wie der links über dem Ezechiel, bekennt offen, dass er ruht und nicht arbeiten will. In vornehm lässiger Haltung richtet er das sinnende Auge auf den Anderen. Der prägnante Gegensatz zwischen Ruhe und Bewegung, sowie die Deutlichkeit in der Darstellung der Motive zeichnet dieses Paar aus. Knapp hebt das Malerische hervor. — Mir scheint: der unter schwerer Last Gebeugte, wie schwebend sich Haltende, wird jene hinter sich auf den Sitz niedersinken lassen, denn was sollte er mit ihr und mit sich selbst anfangen, wenn er sie nach vorne über den Kopf weg höbe? Der andere Jüngling hat ja die gleiche Arbeit gethan und ruht nun, da bei ihm Alles in der schönsten Ordnung. Auch hier ist jede Figur einzeln komponirt.

XCII. Über Daniel.

Springer: die Figur rechts von nahezu bacchantischer Fröhlichkeit, den Mund zu einem lustigen Aufschrei geöffnet. Henke hat einen entgegengesetzten Eindruck: der Jüngling, der in peinlicher Lage den verwickelten Tuchzipfel entdrehen muss, scheint ihm ängstlich zu sein. Wickhoff und Justi stellten fest, dass die Figur links den Diomedes auf dem Relief des Palladionraubes im Palazzo Riccardi reproduzire (Karneol, einst im Besitz Lorenzo Medicis, jetzt bei dem Duke of Devonshire — eine Replik in Chalcedon bei Niccolò Niccoli erwähnt Ghiberti im III. Kommentar. Vgl. auch den Revers einer Medaille von Niccolò Fiorentino, Abb. Müntz: les précurseurs de la Renaissance S. 195, und vier Plaketten in Berlin, Bode: die ital. Bronzen S. 552—555). Den andern Jüngling nennt Justi „einen grinsenden Satyr, der, Arme und Beine emporschleudernd, auf dem Gesäss balancirt“. Steinmann sagt von Diesem: er suche, das Stillsitzen nicht mehr ertragend, das Medaillon von sich zu stossen und schleudere die Medaillonbänder mit lautem Zornruf weg. Sein Partner scheint noch heftiger erregt: im nächsten Augenblick wird er aufrecht auf dem Postament stehen. — Nur der Jüngling links hat mit einer Guirlande zu thun, er hat sie schon über dem Medaillon mit dem einen Ende befestigt und wird sie nun von der linken Schulter auf den Sitz herabfallen lassen. Dass er im nächsten Augenblicke auf dem Postament stehen werde, ist keineswegs anzunehmen; ja, es ist bei der augenblicklichen Stellung ganz undenkbar. Vielmehr wird er mit dem rechten Bein heruntersteigen. — Ob Michelangelo an das Diomedesrelief angeknüpft habe, ist mir doch zweifelhaft. Jedenfalls hätte er ihm dann nur das Motiv des aufgestützten Beines, sonst Nichts entnommen. Auch Steinmanns Deutung der anderen

Figur scheint mir ganz verfehlt: wo ist denn hier etwas von Wegstossen oder Wegschleudern zu sehen? Der ausgelassene, durchaus nicht ängstliche Jüngling, der übermüthig spielend seine Glieder bewegt, hat ja die Aufgabe, die Bänder in der oberen rechten Ecke an dem Ring zu befestigen; das kostet ihm keine grosse Mühe.

Auch diese beiden Gestalten sind zu keiner künstlerischen Einheit gebracht.

XCIII. Über der Persica.

Henke: sie ziehen die Guirlande hinter sich hervor. Justi: Beispiele des Kontrastes. Ein jugendlicher Herkules, rastend in träumerisch lässiger Pose, wird von seinem Genossen, in der Aufregung der heissen Arbeit, aufgefordert, mit anzugreifen. Steinmann: sie haben sich bereits ihrer Guirlanden ganz entledigt. Es ist nur noch ein Vorwand, wenn der Jüngling links nach der Guirlande greift; er denkt, innerlich erregt, an ganz andere Dinge. Auch was der Andere will, wissen wir nicht. Mit lautem Geschrei wendet er den Kopf, dessen Haare im Winde wehen, zur Seite, wie ein muthiger Bergsteiger, der einen lauten Siegesruf ertönen lässt. — Mir scheint: der Jüngling links befreit das Guirlandenende von dem Sack, in dem es eingehüllt war; und das Gleiche wird wohl auch rechts die Aufgabe für den augenblicklich ausruhenden Jüngling sein, der einen wilden Ruf von den Höhen wie ein Adler ertönen lässt. Denn sein Sack ist am unteren Ende noch ganz mit einem verknoteten Tuch zugebunden.

Das Paar ist kompositionell linear enger verbunden, als die früher erwähnten, wenn auch die Korrespondenz noch eine freie ist.

Fehlt bei den besprochenen vier Paaren einzeln betrachtet die Gesetzmässigkeit einheitlicher Bildung, so dürfte man doch die Frage aufwerfen, ob eine solche nicht zwischen je zwei neben einander befindlichen Paaren in freier Weise hergestellt werde. Mir scheint dies in der That so: innerhalb der Reihe von vier Figuren scheint wenigstens zwischen den zwei in der Mitte: rechts von Persica und links von Jeremias, rechts von Libica und links von Daniel, eine symmetrische Korrespondenz beabsichtigt zu sein.

XCIV. Über der Cumaea.

Springer: die Figuren rücken einander in der Haltung etwas näher. Steinmann: der junge Athlet rechts scheint mühsam ein riesiges Stück der Guirlande zu halten; sein Genosse hat die Linke an das Medaillon gelegt. — Das Verhalten des Jünglings links ist nicht deutlich; er scheint in etwas gezwungener Stellung mit heraufgezogenem Beine auf seinem Polstersitz erst im Begriffe, sich zu neuer Arbeit zu entschliessen. Seine linke Hand ruht, wie mir scheint, auf dem Guirlandenende, dessen anderes Ende vielleicht

seine rechte Hand berührt. Der Andere rechts mit mächtiger Bewegung umfasst das Ende des bereits über dem Medaillon befestigten Festons.

Symmetrische Bezüge zwischen den beiden Gestalten sind hier schon in weitgehendem Maasse hergestellt: Konvergenz der Axen der Oberkörper, die emporgezogenen inneren, die aufgestützten äusseren Beine.

XCV. Über Ezechiel.

Henke: Beide sind mit der Anbringung der Draperie beschäftigt, und zwar in komplizirter Weise, da hier die Ringe an den Postamenten fehlen: sie versuchen die Tuchenden um das Postament herum zu ziehen. Dabei müssen sie sich sehr vorsichtig benehmen, um mit der einen Hand und den Füssen das untere Ende angezogen zu halten. Steinmann begnügt sich zu sagen: sie bücken sich nach dem Medaillonband unter ihren Füssen; der links fasst es lässig wie verächtlich mit einem Finger. — So deutlich, wie Henke ihn schildert, erscheint mir der Vorgang nicht, denn das Tuch, welches der rechte Jüngling über dem Kopfe hält, gehört doch nicht der Draperie, sondern offenbar seinem Gewandstück an, und ob der rechte Arm des linken Jünglings das obere Ende der Draperie zu fassen sucht oder das untere um das Postament herum zu ziehen bemüht ist, wird mir auch nicht recht klar. Nur das Eine scheint mir unzweifelhaft, dass sie gemeinsame Arbeit verrichten: der rechts hält die Draperie unten mit Hand und Fuss fest, damit der Andere sie bei seinen Versuchen einer Befestigung nicht ganz zu sich herüberziehe.

Das Symmetrische erscheint hier noch stärker ausgebildet: es entsprechen sich in der Haltung die Oberkörper, die Köpfe, der eine gesenkte Arm, das eine Bein.

XCVI. Über Jesajas.

Henke: sie haben die Guirlande hinter dem Rande der Bronzeplatte hindurchgesteckt, halten die beiden Enden noch auf dem Rücken, machen sich aber bereit, sie über ihren Kopf herabfallen zu lassen. Steinmann: der Künstler ist hier ganz unter dem Banne der Antike. Der Jüngling links gleicht in seiner Haltung dem Laokoon: die Rolle der Schlange spielt bei ihm das Füllhorn; auch die eigenthümliche Stellung des Körpers zwischen Sitzen und Stehen ist dieselbe. Der andere Jüngling, tief erregt, sucht aufzuspringen, um sich von seiner Last zu befreien. Auch hier ist das Laokoonmotiv variirt. Ja selbst die ungewöhnlich bewegte Stimmung: das laute, fröhliche Rufen des Einen, das erschrockene Auffahren des Anderen wird man auf den Einfluss der Gruppe zurückführen dürfen. — Es ist mir unmöglich, Steinmanns Behauptung zuzu-

stimmen. Haltung und Bewegung der Jünglinge sind so verschieden von der des Laokoon, dass gewisse nebensächliche Ähnlichkeiten allgemeiner Art für eine Abhängigkeit nicht beweisend sein können. Die Heiterkeit des Jünglings links erklärt sich daraus, dass er sein Füllhorn bereits in schöner Ordnung hat, während sein Genosse es noch am unteren Ende vom Sacke wird befreien müssen.

Die Symmetrie erstreckt sich hier auf den ganzen Körper, nur die Armbewegungen sind differenzirt.

XCVII. Über der Erithraea.

Über das Motiv konnte hier kein Zweifel aufkommen. Die Jünglinge scheinen, nachdem die Draperie unten in den Ringen straff angespannt worden, einen Augenblick zu ruhen, bevor sie die Tücher oben befestigen. Entwickelte Symmetrie, da innerhalb eines strengen Schemas lebendige und natürliche Differenzirung gegeben ist: der eine Körper nach hinten gewandt, der andere nach vorne; der eine Kopf en face, der andere im Profil; der eine vordere, der andere hintere Arm das Tuch haltend; der eine hintere Arm, der andere vordere Arm auf den Sitz gestemmt. Der Jüngling links mit schmerzlich erregtem Ausdruck, weit aufgerissenen Augen, der andere in vollständiger Ruhe sinnend.

XCVIII. Über der Delphica.

Die linke Figur ward bei der Pulverexplosion 1798 bis auf den Kopf zerstört. Wir finden sie in einem Stiche Adam Ghisis (Abb. Steinmann S. 248). Die Jünglinge haben eine doppelte Thätigkeit, der sie aber in grosser Ruhe obliegen. Sie halten mit dem einen Arm das mächtige Eichenlaubgewinde, mit dem anderen fassen sie die noch nicht an der Wand befestigten Tücher zusammen. Die sanfte Schwermuth, die diesen und anderen Figuren in der Nähe der Ostwand eigenthümlich ist, ward von verschiedenen Erklärern bemerkt. — Die Symmetrie ist noch strenger, wie beim vorhergehenden Paar.

XCIX. Über Joel.

Auch hier die Doppelaufgabe: sie halten hinter sich das grosse Eichenlaubgewinde, das über ihren Schultern herabhängt, und ziehen das unten bereits an den Ringen befestigte Tuch durch die oberen Löcher des Medaillons heraus, mit den Füssen unten die Draperie gespannt haltend. Die strenge Symmetrie der fast spiegelbildartig sich entsprechenden Gestalten ward schon von Springer hervorgehoben. Steinmann führt den Jüngling links auf das Diomedesrelief zurück. In dem Einen (dem Sklaven) setze sich einfach das Bewegungsmotiv des Anderen (Diomedes) fort. Dies verstehe ich nicht. Ich kann keinerlei Beziehung zu dem Relief finden.

Zusammenfassendes.

1. Die Motive.

Die Ausschmückung der Thronaufsätze geschieht in zweierlei Weise: erstens erhalten die Medaillons einen Draperieenschmuck, indem Tücher, durch Einschnitte in den Medaillons gezogen, an den vier Ecken in Ringen an der Architektur befestigt werden, wobei ausser den Händen auch häufig die Füsse der Athleten, den Stoff anspannend und ausbreitend, sich bethätigen, und zweitens werden grosse, schwere Gewinde von Eichenlaub und Eicheln über den Medaillons befestigt und volutenartig über die Steinsitze ausgebreitet. Die Dekoration erscheint ihrer Vollendung nahe bei der Eingangswand über der Delphica und Joel; bei den anderen Thronen ist dieser oder jener vorbereitende Akt gegeben. Und zwar handelt es sich da um folgende Momente: Durchschlingen und Befestigen der Tücher, Tragen der Säcke, in denen die Guirlanden sich befinden, Öffnen dieser Säcke, Sichbefreien von der schweren Bürde, Niederlassen derselben auf den Sitz, Ausbreiten der Festons auf dem Sitz, gleichzeitige Beschäftigung mit den Festons und den Tüchern, momentanes Unterbrechen der Arbeit und Ausruhen. Nicht überall sind auch die Festons schon zur Stelle, dann gilt das Bemühen nur den Draperieen; auch kommt es vor, dass der eine Jüngling die Guirlande, sein Partner aber die Tücher anordnet. Eine bestimmte Reihenfolge in den Stadien der Arbeit ist nicht festzustellen; nur allgemein kann man sagen, dass in der Nähe der Altarwand die Thätigkeit noch eine eifrige ist, und dass in den weiteren Kompartimenten das Geschäft so gut wie vollbracht ist und daher grössere Ruhe eintritt.

Akzessorisch bereichert wird die Darstellung häufig noch durch Kissen, die auf den Sitzen angebracht sind, und durch Gewandstücke.

2. Die Typen.

Holroyd glaubt in der ganzen Schaar drei Modelle unterscheiden zu können. Von Modellen möchte ich angesichts dieser Idealbildungen nicht sprechen, doch meine ich sie auch in verschiedenen Gruppen zusammenfassen zu dürfen.

I. Gruppe. Über Delphica, über Joel und rechts von Erithraea. Der vornehmste und zarteste Typus: zugespitzte Gesichtszüge, fein gebildete und bewegte Nasen, zugespitztes Kinn, flaumartig abstehende gekräuselte Haare. Geschmeidige, muskulöse Körper.

II. Gruppe. Über Ezechiel, links von Jeremias und Persica, rechts von Libica. Ähnlicher Kopftypus, aber etwas vollere, rundlichere fleischige Züge, schlichteres weiches Haar. Verwandtschaft mit dem Adam in der Erschaffung. Die Gestalten hier, wie in den nächsten Gruppen, üppiger.

III. Gruppe. Links von Cumaea, links von Libica, rechts von Jesajas. Länger gebildete Physiognomieen von mehr geistigem Ausdruck.

IV. Gruppe. Über Daniel, links von Jesajas, rechts von Persica. Derberer, breiter Fauntypus von ausgeprägt animalischer Lebenskraft.

3. Stimmungen und Affekte.

So freudig die Lebenskraft in den Gliedern sich äussert, spricht sich Heiterkeit doch nur in einer einzigen Figur, der links von Jesajas, aus. Einige andere verrathen wilde Lebhaftigkeit: die Jünglinge über Daniel und der Schreiende rechts von der Persica. Die Meisten aber sind ernst, ja unfreudig: träumerisch, wie die über der Delphica oder Joel, sinnend (die links von Jeremias, links von Persica, links von Ezechiel, links von der Cumaea, rechts von der Erithraea), besorglich erregt (rechts von Ezechiel, rechts von Jesajas, rechts von Cumaea), schmerzlich bewegt (links von Erithraea, links von Libica).

Als charakteristisch für die Auffassung im Ganzen ist also die eigenthümliche Dämpfung, welche die Freude physischer Kraft von Seite der Seele erleidet. Nur in den faunartigen Gesellen waltet das Animalische ungebrochen.

4. Entwicklungsstufen?

Auf die Unterschiede in Komposition, Formenbildung und Bewegung, die sich dem vergleichenden Auge aufdrängen, hat schon Springer aufmerksam gemacht. Sie sind neuerdings von Wölfflin, Justi, Knapp und Steinmann eingehend dargelegt worden. Das Wachsen der Verhältnisse, das Zunehmen komplizirter Bewegungsmotive, das freiere Ausgreifen über den Rahmen, die sich steigernde Befreiung von aller Symmetrie in den Paaren — geht man von der Eingangswand zum Altar. Und man deutet nun diese Veränderungen einfach als Ergebnisse der künstlerischen Entwicklung während der Arbeit.

Hierbei muss Eines freilich stutzig machen. Wäre dem so, dann müsste Michelangelo doch von Bild zu Bild fortschreitend seine Kartons angefertigt haben, und es hätte kein ausgearbeiteter Plan für das Ganze vorgelegen?

So schwer dies denkbar ist, bleibt schliesslich wohl nichts Anderes übrig, als es anzunehmen. Als der Künstler, von der Eingangswand ausgehend, von strenger Gebundenheit zu grösserer Freiheit sich entwickelnd, die ersten sechs Paare vollendet, hat er vermuthlich für die vier letzten (Persica, Daniel, Jeremias, Libica) einen Gesamtentwurf gemacht, welcher nicht mehr das einzelne Paar, sondern je zwei neben einander befindliche (wie oben an-

gedeutet) zu einer freilich nicht strengen, aber doch im allgemeinen Rhythmus sich geltend machenden Einheit verband.

5. *Die künstlerische Konzeption.*

Wir sahen, wie aus der Eintheilung der Decke die Nothwendigkeit sich ergab, den Raum oberhalb der Throne auszufüllen. Dies konnte nur durch dekorative Figuren, die mit den Medaillons in Zusammenhang gesetzt wurden, geschehen. Der Gedanke von festonhaltenden Gestalten, welche die Pfeiler bekrönten, stellte sich von selbst aus der Tradition des XV. Jahrhunderts ein, die in Kunstwerken und in triumphalen Festdekorationen Putten als Guirlandenträger mit Vorliebe verwerthet zeigt. Donatello (Verkündigung, S. Croce und Grabmal des Giovanni Medici) und Mantegna (Eremitanikapelle) hatten hierfür bedeutsamste Bestimmungen gegeben. Wie bei Augenblicksdekorationen dieses Motiv angebracht ward, zeigt uns ein Fresko im Palazzo Schifanoja zu Ferrara, wo wir Putten damit beschäftigt finden, Festons an einem Portal zu befestigen (Aufbruch Borsos zur Jagd). Dass für die Kränze das Laub und die Frucht des Eichbaumes, des Wappenzeichens der Rovere, angebracht ward, ergab sich aus Rücksicht auf den Auftraggeber der Fresken.

An Stelle des fertigen Schmuckes setzte der dramatische Geist des Bildners den Akt der Ausschmückung, an Stelle statuarischer Guirlandenträger lebende Wesen. Hierfür kamen Eindrücke der Wirklichkeit wohl mit in Betracht. Wir erfahren von lebenden allegorischen Figuren, die in Nischen eines 1492 für Alexander VI. errichteten Triumphbogens aufgestellt waren. Ähnliches sah man gewiss auch bei dem Einzuge Julius' II. 1508 in Rom, da vor dem Vatikan ein Konstantinsbogen errichtet war und von einem Triumphwagen herab palmentragende Genien mit einem Friedenshymnus den Papst begrüssten (Paris de Grassis, vgl. Steinmann S. 18). Und gewiss hat damals auch, wie später 1513 bei den Festlichkeiten, das Eichenlaub eine grosse Rolle als Dekoration und in den Händen vornehmer Jünglinge gespielt. So erscheint die Architektur an der Sixtinischen Decke mit ihren dekorativen Figuren wie die Verewigung einer solchen triumphalen Augenblicksdekoration.

Erklärt sich aber hieraus etwa auch Michelangelos Gedanke, an Stelle der Putti Jünglinge zu setzen? Zweifellos ward er durch rein künstlerische Rücksichten bestimmt. Putten wären an dieser Stelle zu klein erschienen, und bot sich hier nicht für den Bildhauer die herrliche Möglichkeit der Entfaltung aller seiner Kunst in mannigfach bewegten nackten Leibern dar? Auf seinem Triumphzug Caesars hatte Mantegna in ähnlichem dekorativen Sinne Epheben gebracht, Signorelli verwendete sie als Pfeilerbekrönungen

der Architektur in seiner Geisselung Christi (Brera), — aber Michelangelo brauchte ja nur, wie dies längst bemerkt worden ist, an die Gestalten anzuknüpfen, die er selbst in der „Madonna Doni" geschaffen hatte. Diese, nicht, wie Steinmann will, das Diomedesrelief im Palazzo Riccardi, waren der Ausgangspunkt: dort schon hatte er das Spiel mit Tüchern gebracht; die sitzende Figur rechts auf dem Bilde verwerthete er für den Athleten links von Jesajas.

Die Frage ist nur die: verband er mit diesen Jünglingen noch bestimmtere Vorstellungen? So wenig wie für Scheffler, Taine, Symonds und Justi kann es für mich zweifelhaft sein, dass dieses ganze Heroengeschlecht der Madonna Doni und der Sixtina seine Heimath in Griechenland hat. Es ist der platonische Kultus der Jünglingsschönheit, der hier in künstlerischer Idealität seinen Ausdruck findet, und zwar scheint mir den Gestalten ein bestimmter Charakter aufgeprägt zu sein, nicht ein erotischer, wie Scheffler annahm, vielmehr derjenige eines mit faunischen Zügen durchsetzten Athletischen. Die Binden im Haar, vielfach die Art des Haares und die Körperformen weisen darauf hin, dass Michelangelo an antike Statuen der Sieger in den Wettspielen gedacht hat. Es sind junge, in der Palästra geschulte Athleten. Aber freilich nicht in siegreicher Freiheit sich Bewegende, sondern in den Zwang einer Aufgabe Gestellte. Der agonale Grieche im Dienste des christlichen Mythos! Begreift man nicht — ich spreche gleichnissweise — sein Sinnen, seine Schwermuth, seinen Unmuth?

6. *Einfluss auf Correggio.*

Schon in meiner Monographie über Correggio (Künstlermonographien, Velhagen & Klasing XXX, 1898, S. 79) habe ich darauf hingewiesen, dass die in den Domfresken des Meisters erscheinenden flügellosen, jugendlichen, männlichen und weiblichen Gestalten durch Michelangelos Sixtinische Gemälde inspirirt worden sind. Und zwar die himmlischen Genien, welche die Heiligen in den Gewölbezwickeln umgeben und das Triumphgefolge der gen Himmel fahrenden Maria bilden, von den Gottvater bei seiner Schöpfung begleitenden kindlichen Geistern, die Festveranstalter auf der Balustrade bei den Aposteln von den Athleten. „Die wuchtigen plastischen Gestalten Michelangelos verwandelten sich bei ihm in leichte malerische Träume, und sein Genie spielte in freier Willkür mit ihnen, als wären es die Produkte der eigenen Einbildungskraft." Ich möchte nun hier hinzufügen, dass diese Beeinflussung Correggios durch Michelangelos Ignudi auch, und zwar — so frei auch hier die Umwandlung in das Weiche, Sanfte und Liebliche ist — besonders erkennbar in den Festons haltenden jugendlichen Wesen,

welche die Bogenlaibungen der Kuppel schmücken, hervortritt (Abb. L'Arte V, 1902, S. 360—366). Vielleicht verräth schon der eine jugendliche Apostelkopf in der Kuppel von S. Giovanni Evangelista (grosse Abb. in L'Arte VII, S. 80) das Nachklingen von Eindrücken aus der Sixtinischen Kapelle. Man vergleiche ihn mit dem Athleten rechts von Hesekiel.

V

Allgemeine Ergebnisse

Zwei Systeme greifen in dem Freskenschmuck der Sixtinischen Decke in einander: das eine schliesst den ganzen Zyklus historischer Darstellungen in sich, das andere das dekorative Gerüst mit seinen Figuren. Sie finden ihre Vereinigung in den Medaillons, die zugleich historische und dekorative Bedeutung haben. Den Übergang aus der fingirten Wirklichkeit der triumphalen Festesarchitektur mit ihrem steinernen und bronzenen Schmuck in die Idealität der Historie bezeichnen die lebendig gewordenen Statuen der Athleten, den Übergang aus der Idealität in die Wirklichkeit die in die Architektur sich eingliedernden Propheten und Sibyllen. Den dekorativen Figuren einen allegorischen Sinn beizulegen, liegt kein Grund vor. Selbst eine symbolische Verdeutlichung der Kräfte der Architektur in ihnen zu gewahren, heisst willkürlich einen Sinn in sie hineintragen, den sie nicht besitzen. Wohl aber dürfen wir, gerade auf Grund einer strengen Sonderung des Historischen und Dekorativen, in ihnen: in Kindern und Jünglingen, ein menschliches Dasein verbildlicht finden, das abseits von aller moralischen Bedeutung nur in vegetativer und animalischer Lebenskraft sich bethätigt. Hier zeigt sich also gegenüber dem moralisch-geistigen Menschendasein des historischen Zyklus die andere rein natürliche Seite menschlicher Existenz. Nur auf die in sie hineinragenden Jünglingsgestalten, auf jene Übergangserscheinungen wirft die moralische Welt der Historien gleichsam ihren Schatten, indem die freudige Lebenskraft durch Stimmungen gedämpft wird.

Wie der Mensch von der Natur, so wird in dieser Schöpfung des Bildhauers, der auch die Natur vermenschlicht, das geistige Menschendasein in den Historienbildern von einem Reich ungeistiger Erscheinungen eingeschlossen. Wie in dem Gemälde Doni, vertreten diese gleichsam die Natur und ergänzen die geistige Menschheitsschilderung zu einem Weltbilde. Ist hier von Symbolik die Rede, so ist es nicht die der Architekturkräfte, sondern der Naturkräfte überhaupt, von den dumpfen niederen Willensobjektivationen, wie Schopenhauer sagen würde, bis zu den höheren, bis zu

den Offenbarungen höchster Strukturbildung in dem jugendlichen Athletenthum.

Dieses gleichsam antikisch gefasste Naturreich, das dekorative System, schliesst das Reich geistigen Menschenthums, das historische System, in sich. Aus christlicher Weltanschauung hervorgegangen und gegliedert, entsprechend der mittelalterlichen Tradition, trägt das historische Gebilde den Stempel des Allgemeinen und zugleich den des Persönlichen. Mit unerbittlicher Wahrhaftigkeit enthüllt der leidende künstlerische Idealist und von Savonarolas Prophezeihungen erfüllte Christ den tragischen Sinn des Lebens. Sein Werk, alle alten Elemente verwerthend und tiefsinnig neu gestaltend, stellt in erhabenster mythischer Verallgemeinerung die Tragödie der in Sünde und damit in Leiden verfallenen erlösungsbedürftigen Menschheit dar. Das eigene Leiden erweitert sich zum Menschheitsleiden, und jede menschliche Noth, auch die gesteigerte seelische Noth seiner Zeit findet ihren Ausdruck und ihre Erklärung in den Bildern des fluchbeladenen Menschenthumes überhaupt. In ewigen Typen wird alles Individuelle aller Zeiten zusammengefasst, alles Einzelne auf ein Allgemeines zurückgeführt. Es giebt eine Erlösung, aber sie bleibt im Dunkel der Zukunft, nur ein Ahnen von ihr erhebt sich, — nur aus dem Leiden selbst kann die Erlösung gewonnen werden. Dies ist die ungeheure, schreckensvolle Erkenntniss, die dem erleuchteten Geiste aufgeht: der Erlöser selbst muss dem Leiden und dem Tode verfallen. Selbst das Heil vollzieht sich auf tragischem Wege.

Die mythische Tragödie wird durch das Vorspiel der Weltschöpfung in Raum und Zeit und der Menschenschöpfung eröffnet. Ihr Inhalt ist der Verfall des Menschen in ewig sich fortpflanzende Sünde und Schuld und die wachsende, aus sich die Erlösung bedingende Noth (Deckenbilder). Wie der Schuld die Strafe, so antwortet dem Glauben die rettend eingreifende That Gottes (die vier Eckbilder und die Bronzemedaillons). Der Verheissung des Heiles durch die That gesellt sich diejenige durch das Gotteswort, das von Propheten und Sibyllen verkündigt wird. Aus dem Dunkel der Hoffnungslosigkeit (die Stichkappen) ringt sich in suchenden, zu höchstem Wissen sich erhebenden Geistern das Licht der Erkenntniss empor, wie im Geheimen durch zahllose Geschlechter der Same sich vorbereitet, der, aller Menschheit Leiden und Erlösungsbedürfniss in sich bergend, zum heilbringenden Menschensohne werden soll (Lunetten). —

Erscheint dieses Werk in seiner Gesamtheit: in der antikischen Einrahmung der christlichen Weltanschauung nicht wie das Gleichniss des künstlerischen Wesens des Meisters selbst?

V

DIE MEDICIGRÄBER

I

Geschichtliches

Anfang März 1520, zur Zeit, als der Vertrag über die Fassade von S. Lorenzo gelöst ward, hat der Kardinal Giulio den Plan der Grabdenkmäler gefasst, über welche im Herbst Verhandlungen gepflogen werden. Am 23. November sendet Michelangelo den Entwurf der Kapelle und eines Freibaues mit vier Gräbern, der in der Mitte aufgestellt werden sollte. Die Länge der Seiten des Baues ist auf vier Ellen, die der Cassoni auf drei Ellen berechnet; die beiden Magnifici, Lorenzo und Giuliano, Lorenzo, der Herzog von Urbino und Giuliano, der Herzog von Nemours, sollen hier ihre Bestattung finden. Der Kardinal (28. November) befürchtet, der Platz werde nicht ausreichen. Vor dem 25. März 1521 begann der Meister die Arbeit an der Kapelle. Am 10. April lässt er den Miniator Stefano di Tommaso als Leiter des Baues zurück und begiebt sich selbst nach Carrara, wo er Verträge über die Lieferung des Marmors für Figuren und Architektur mit Steinmetzen auf Grund von Thonmodellen und Zeichnungen macht. Eine Madonnenstatue wird erwähnt. Zwischen Stefano und Buoninsegni, dem Bevollmächtigten des Kardinals, herrscht Uneinigkeit über die Art des Eingangs in die Sakristei; auch über die Gesimse, welche Cechone arbeitet. Anfang Mai ist Michelangelo in Florenz; Ende Juli wieder in Carrara. Giulio zweifelt an seinem Ernst; da schlägt der Künstler vor, Modelle aus Holz und die Statuen daran aus Thon zu machen, was aber nicht geschehen ist. Am 29. September hat er ein Gespräch mit Giulio, der ihn zur Arbeit antreibt, und nochmals kommt es im Dezember oder Anfang Januar zu einer Besprechung, ohne dass aber ein bestimmter Auftrag gegeben würde. Im April 1522 drängt Giulio bei Bona Marchesana in Massa auf Einhalten der Kontrakte betreffend die Marmorlieferung. Die Verpflichtungen für das Juliusdenkmal treten hindernd ein. Michelangelo bittet, als Giulio im Frühjahr 1523 zur Arbeit mahnt, um Befreiung von ihnen. Nachdem im November Giulio Papst ge-

worden, begiebt sich der Künstler Anfang Dezember nach Rom, wo (nicht näher bekannte) Abmachungen getroffen werden.

Am 1. Januar 1524 bietet sich Andrea Sansovino zur Mitarbeit an, wird aber nicht angenommen. Indessen in diesem Monate die Laterne der Kuppel von Stefano vollendet wird, beginnt Michelangelo (7.—12. Januar) die Arbeit an den Holzmodellen für die Grabdenkmäler, an denen der Tischler Bastiano beschäftigt wird. Der Plan des Freibaues ist inzwischen (wann?) fallen gelassen worden, und an seine Stelle war der Plan zweier Wandgräber, jedes mit zwei Sarkophagen, getreten. Alle Rechnungen sollen durch seine Hände gehen (13. Januar). Er soll gute Gehülfen für die Thonmodelle der Figuren nehmen, die Kuppel von Stefano in Stuck ausführen lassen und einen Arbeitsraum bei S. Lorenzo miethen. Alle neuen Zeichnungen für die Kassettirung der Kuppel sollen an den Papst eingesendet werden. Fattucci empfiehlt ihm (13. April) als Mitarbeiter den Mosca, einen Thomas und einen mantuanischen Intagliator. Am 4. Februar wird aus des Meisters Haus „un cassone col coperchio per un modello delle sepulture“ von vier Trägern in die Sakristei gebracht. Am 6. Februar erhält Stefano, mit dem es im Januar Missverständnisse gegeben hat, 15 Dukaten a conto der „Holzmodelle“, an denen im Februar gearbeitet wird (anfangs ist immer von Modellen die Rede in den Ricordi, dann aber von einem Modell, bei dem es offenbar bleibt). Auf eingesandte Zeichnungen eines Tabernakels, einer Thüre und der Kuppel hin, die Clemens gefallen haben, empfängt Michelangelo einen Hinweis auf Vitruv, den er bezüglich der Stukkaturen studiren solle. Das Gerüst für die Wölbung wird im Februar errichtet und Stuck angefertigt. Am 5. März frägt Fattucci an, wann der Meister die Figuren in Thon auszuführen gedenke. Der Beginn dieser Arbeit erfolgt gleich darauf, indessen am 12. März das Holzmodell vollendet wird („eines der Modelle der beiden Denkmäler“).

Wie aus späteren Mittheilungen hervorgeht, handelt es sich zunächst um die Statuen der Sarkophagdeckel.

Am 29. März, nachdem am 21. März das Gerüst mit Brettern bedeckt worden und die Stukkoarbeit beginnt, wird mit der Steinarbeit an den Gräbern angefangen, deren Architektur im Laufe des Jahres vollendet werden soll. Die Oberaufsicht hierüber führt Andrea Ferrucci. Die Zeichnungen der Cassoni werden vom Papste erbeten (3., 7. April). Am 4. April meldet Domenico Bertini aus Carrara, dass noch zwei Sarkophagdeckel und eine liegende Figur, bestimmt, unter oder neben diesen Deckeln zu liegen, gebrochen werden müssen, und erwähnt noch zwei andere Figuren, die er abozzirt. Auch im April ist man mit den Thonmodellen

beschäftigt und fährt in dieser Arbeit bis zum Oktober fort, wie aus Notizen der Ricordi hervorgeht. Im Mai legt Salviati Clemens den Gedanken nahe, ausser den zwei Grabmälern mit vier Sarkophagen noch ein drittes Grabmal für die Päpste Leo X. und Clemens VII. hinzuzufügen (Mitth. 23. Mai). Die Päpste sollen den ehrenvollsten, die Herzöge den zweiten, die Magnifici den dritten Platz erhalten. Anfang Juni übersendet der Künstler einen Entwurf. Fattucci hätte eine grössere Fläche für das Papstdenkmal gewünscht und dasselbe gern an Stelle dessen für die Herzöge gesehen; das ginge nun aber wohl nicht an, da die Architektur des einen Grabmales ja so gut wie fertig sei. Mitte Juni sendet Michelangelo eine ausgeführtere Zeichnung ein, mit welcher der Papst zufrieden ist. Um Licht zu gewinnen bei dem Lavamani an der Treppe, sollen die nahen Häuser angekauft und niedergerissen werden. Am 21. Juli ergeht der Auftrag, doch einen anderen Platz, als den beim Lavamani für das Päpstedenkmal, etwa im Chor der Kirche San Lorenzo oder sonstwo, auszusuchen. Schliesslich sei der Papst aber auch mit jenem einverstanden. Im Juli wird Marmor in die Sakristei gebracht, in welcher im August Bernardino di Pier Basso als Mitarbeiter angestellt ist. Am 14. September spricht Michelangelo, um selbst freiere Hand für die Denkmäler zu gewinnen, den Wunsch aus, Baccio Bigio möge die Aufsicht über den gleichzeitig betriebenen Bau der Libreria erhalten. Im Oktober wird ein Haus bei S. Lorenzo gemiethet und dem Meister für seine Arbeit zur Verfügung gestellt. Am 27. Oktober hört man von zwei Blöcken, die aus der Wohnung in Via Mozza nach S. Lorenzo übergeführt worden sind: der eine ist für eine liegende Figur auf dem Sarkophagdeckel bestimmt (ein wenig zugespitzt in der Form). Andrea Sansovino macht einen neuen Versuch beim Papst, Antheil an der Arbeit zu erhalten, und bietet am 5. Dezember Michelangelo vergeblich seine Dienste an. Im November ist Fattucci auf das Tabernakel und die „porticelle“ der Sakristei zurückgekommen, über die auch im Januar 1525 der Künstler Nachricht zu geben gebeten wird. Er sagt, Stefano trage die Schuld an den Porticelle.

Am 12. April sendet Fattucci die Zeichnung des Päpstedenkmales zurück. Michelangelo arbeitet in der folgenden Zeit wohl an den Modellen der Sarkophagfiguren, denn am 14. Oktober frägt der Papst, ob er auch noch mit anderen Figuren als jenen vier beschäftigt sei und wann er die vier Flüsse, die hier zuerst als solche bezeichnet werden, beginne. Auch solle er an das Päpstedenkmal denken. In Carrara waren inzwischen zwei Figuren bearbeitet und an den Hafen gebracht worden (15. Juli),

andere werden dort behauen (6. September). Am 24. Oktober berichtet der Künstler, die vier Figuren (der Tageszeiten) seien noch nicht vollendet und die vier Flüsse noch gar nicht begonnen, da keine passenden Blöcke vorhanden seien. Die Arbeit geht nicht nach Wunsch des verwunderten Papstes voran (30. Oktober). Das Studio wird hergerichtet, das Mitte Februar 1526 fertig ist. Nun sollen alle Figuren der Denkmäler vollendet werden, worüber der Papst sich freut (23. Februar). Anfang März (3. und 10.) meldet Michelangelo, dass die Modelle der acht Figuren, „che non si gettono in forma", bis zum September fertig sein würden, falls er nicht durch Aufträge auf neue Zeichnungen und Modelle belästigt würde: vier demnächst. Mit letzteren sind offenbar die Sarkophagfiguren gemeint, mit den vier anderen die Flüsse. Der Papst will damit zufrieden sein, wenn Michelangelo nur vier mit eigener Hand ausführe. Dessen Wunsch, dass Giovanni da Udine, mit dem er schon im April 1522 in Beziehung stand, die Verzierung der Kuppel besorge, wird bewilligt; doch ist die Sache noch am 6. Juni nicht entschieden. Noch einmal kommt Fattucci auf die Frage des Päpstedenkmals zu sprechen: da der Raum beim Lavamani zu klein, empfehle es sich doch, es in der Kirche oder in S. Giovannino, welche Kirche in einen Rundtempel umgewandelt werden könne, anzubringen (6. Juni).

Wichtige Nachricht empfangen wir am 17. Juni. Das eine Grabmal ist aufgemauert, das andere ist so gut wie fertig. Um es aufzumauern, sollen die bozzirten Statuen in der Sakristei bedeckt werden. Der eine Capitano (Giuliano) ist begonnen, der andere soll in vierzehn Tagen angefangen werden. Auch die vier Figuren für die Sarkophagdeckel sind begonnen und die Madonna „che va nella sepultura di testa", noch nicht aber die vier Flüsse, welche an den Boden kommen sollen. Alle diese elf Statuen möchte er selbst ausführen. Auf die anderen komme es nicht so an. Während des Aufmauerns solle Giovanni die Kuppel verzieren, was wohl in zwei oder drei Monaten möglich sei.

Der Papst, erfreut, wünscht, dass alles Geld jetzt für die Grabmäler (nicht für die Libreria) verwendet werde (17. Juli), und fasst den Plan, dass nach Beendigung der Herzogdenkmäler die Papstgräber vorgenommen werden sollen, und zwar nach seiner, des Papstes, Idee (12. September). Giovanni da Udine kann erst im Frühjahr kommen. (Am 21. Dezember ist die Rede davon, dass Michelangelo den Altar ändern solle: „mutare l'altare, e fate come se l'avessi affare di marmo"; es handelt sich in dieser Notiz aber

wohl sicher um den Altar der Kirche S. Lorenzo.) Dann schweigen die Nachrichten. Was er in den Jahren 1527, 1528, 1529 an den Gräbern gethan, ist nicht zu bestimmen.

Im Herbst 1530 nimmt er die Arbeit wieder auf, worüber der Papst erfreut ist (November). Am 17. November begehrt der Kardinal Cibo die Denkmäler zu sehen. Im Anfang 1531 ist der Künstler wohl mit den Figuren der Tageszeiten beschäftigt. Der Papst vernimmt von dem Fortgang der Arbeiten (Juni). Im August ist die dritte Statue der Gräber angefangen (19. August). Diese ist wohl der Abend, denn am 29. September berichtet Mini, dass er die zwei Statuen „der Nacht“ — zum ersten Male vernehmen wir hier, dass es sich um Allegorieen handelt — und der anderen Frau (Aurora) gesehen und „den Alten“, der jetzt vollendet wird. (Der „Tag“ wäre also damals noch nicht vollendet gewesen?) Michelangelo ist leidend und dürfe nicht im Winter in der Sakristei arbeiten. Er müsse in einem anderen Raum die Madonna vollenden und den Herzog Lorenzo ausführen (Giuliano ist offenbar im Wesentlichen fertig). Inzwischen könne ja die Architektur der beiden Denkmäler und die unvollendeten Statuen in dieser aufgestellt und an Ort und Stelle beendet werden. Der Papst ordnet an (26. November), dass Michelangelo — der durch ein Breve von der Arbeit des Juliusdenkmals befreit wird — sich einen andern Raum nehme und nach seinen Modellen die Figuren ausführen lasse. Mitte Dezember sendet Michelangelo an Giovanni da Udine die Zeichnung der Kapelle und bittet ihn, nach Florenz zu kommen. Giovanni will dies erst im Sommer thun, — es sei nicht seine Sache, grosse Historien auszuführen, — und bittet um genaue Angaben, um danach eine Zeichnung anzufertigen.

Die neuen Bestimmungen über das Juliusdenkmal treten ein. Im August 1532 geht Michelangelo nach Rom (mit Montorsoli), indessen Giovanni da Udine in der Kapelle arbeitet, in deren Kuppel die Laterne reparirt wird (16. November). Ende Juni 1533 kehrt der Meister nach Florenz zurück. Er stellt Montorsoli bei der Denkmalsarbeit an und überträgt ihm die Ausführung der Statue Giulianos (19. Juli). Etwas später (28. Juli) bringt er ihn als Leiter der Arbeiten in Vorschlag. Mit Giovannis Arbeit ist er zufrieden (17. Juli). Clemens wünscht eine farbigere Verzierung, in der Art, wie in der vigna di Giulio, und bittet Michelangelo, die Verzierung der Wölbung der Laterne selbständig zu bestimmen. Ende Juli trifft Tribolo aus Loreto ein (Brief 26. Juli) und erhält den Auftrag, die Figuren von Himmel und Erde auszuführen. Er macht dann, offenbar nach zwei kleinen Modellen, die Michelangelo angefertigt hat (15. Oktober), die Modelle. Die Steinmetzarbeit wird in Akkord gegeben (28. Juli, 16. August).

Die Nachrichten über Montorsolis, Tribolos und Raffaello da Montelupos Thätigkeit verdanken wir Vasari. Montorsoli legt die letzte Hand an die Statuen des Lorenzo und des Giuliano, indem er sie polirt. Auch muss er „certe difficoltà di lavori traforati in sotto squadra" ausführen. Dann erhält er die Statue des hl. Kosmas in Auftrag. Er macht ein grosses Modell, das von Michelangelo an vielen Stellen retouchirt wird. (An anderer Stelle, im Leben Michelangelos, sagt Vasari, Michelangelo habe das Modell selbst angefertigt.) Den Kopf und die Arme — später im Besitze Vasaris — machte der Meister in Thon mit eigener Hand. Als die Statuen der Herzöge enthüllt wurden, wurde auch der hl. Kosmas enthüllt. Er war aber damals, 1534, noch nicht fertig und wurde erst später von Montorsoli, auf Geheiss der Mutter des Herzogs Cosimo, Donna Maria, vollendet.

Raffaello da Montelupo arbeitet nach des Meisters Modell den hl. Damiano.

Die beiden Statuen, deren Verfertiger auch von Doni (Disegno. Brief vom 17. August 1549) genannt werden, sollten zu Seiten der Madonna angebracht werden. (Vasari: Leben des Tribolo.)

Niccolò Tribolo sollte zwei Figuren zu Seiten des Herzogs Giuliano machen: die Erde, mit Zypressenkranz, die leidend gesenkten Hauptes mit offenen Armen den Verlust Giulianos beklagt, und den Himmel, der mit erhobenen Armen, ganz lachend und festlich, die Freude über den Glanz bezeugt, den ihm Seele und Geist Giulianos verleiht. Aber Tribolo hatte das Unglück, krank zu werden. Aus Ehrgeiz macht er das Modell der Erde und begann den Marmor zu bearbeiten: die Vorderseite war vollendet. Da starb Clemens VII., und die Arbeiten wurden unterbrochen.

Einen anderen Mitarbeiter, dessen Begabung und Geschicklichkeit Michelangelo erkannte, nennt Vasari im Leben des Andrea da Fiesole. Ein Silvio Cosini da Fiesole führt einige Pilasterkapitäle der Denkmäler mit einigen kleinen Masken, auch „fregiature di maschere che gridano" aus, dazu einige „trofei" für die Bekrönung, die aber in Folge der Belagerung von Florenz unvollendet blieben.

Im Herbst 1534 verliess Michelangelo definitiv Florenz. Die Statuen der Herzöge waren aufgestellt, noch nicht aber die Allegorieen auf den Sarkophagen. Giovanni da Udine gab damals auch seine Arbeit auf: was er ausgeführt, wurde später entfernt (Moreni).

Im Jahr 1535 hat Tribolo Kopien der vier Tageszeiten verfertigt. Die Nacht gab er dem Giov. Bat. Figiovanni, der sie dem Herzog Alessandro schenkte. Von Diesem erhielt sie Vasari, der sie in seinem Hause zu Arezzo hatte. Eine Kopie der Madonna gab

Tribolo dem Ottaviano de' Medici, der einen schönen Rahmen um sie machen liess (Vasari).

Von den weiteren Schicksalen der Sakristei ist Folgendes zu berichten. Am 4. Mai 1536 besuchte sie Karl V. 1536 beredete Vasari den Herzog Alessandro, Michelangelo zur Beendigung der Arbeit wieder nach Florenz zu berufen. In den Jahren bis 1545 (wann? und durch wen?) muss die Vollendung der Denkmäler, so wie sie dann blieben, stattgefunden haben. Es handelte sich um Ausführung und Aufstellung der Sarkophage mit den Allegorieen; vielleicht auch um Anfertigung des Altares. Vor 1545, jedenfalls vor 1548 (Doni), wurden die Leichname in die Kapelle überführt. Lorenzo und Alessandro, dessen Überreste bis dahin in der alten Sakristei aufbewahrt worden waren, wurden zusammen in den einen mit der Aurora und dem Crepusculo, Giuliano in den anderen gebettet (Heath Wilson 563). Später, am 3. Juni 1559, brachte man auch die Leichen der Magnifici aus der alten Sakristei in die neue, wo sie links vom Eingang beigesetzt wurden. Offenbar 1545, wie Frey aus den damals veröffentlichten Gedichten schliesst, wurde die Kapelle dem öffentlichen Gebrauch überwiesen. In seiner Beschreibung der Sakristei (I Marmi, 1552; nach 1550 geschrieben, da Vasaris Vite genannt werden) erwähnt Doni ausser den Kapitänen und den Allegorieen zwei staunenswerthe Thonmodelle, „qui basse", also am Boden. Die Madonna und die Heiligen Kosmas und Damianus, die er auch in seinem Disegno 1549 anführt, sind noch in der Werkstatt Michelangelos bei S. Lorenzo. Sie sind offenbar erst 1555, nachdem am 3. Juni die Überreste der Magnifici in das an der dritten Seite aufgemauerte Deposito überführt worden waren, dorthin, d. h. an ihre jetzige Stätte, gebracht worden.

Bald nach Eröffnung des Raumes muss es Herzog Cosimo wünschenswerth erschienen sein, den noch fehlenden Schmuck: die vier Statuen in den Tabernakeln der beiden Denkmäler, acht Statuen in den Tabernakeln über den Thüren und die Gemälde an den Bögen und Wänden der Kapelle zu ergänzen (Brief Vasaris, 17. März 1563). Er sendet Botschaft an Michelangelo, um ihn zur Heimkehr zu veranlassen (2. Oktober 1546). Vergeblich, und umsonst bleiben auch alle seine späteren Versuche: 1552 durch Cellini, 1554 und 1555 durch Vasari, 1555 durch Lionardo Marinozzi, 1557 durch denselben, 1557 durch einen Brief, 1559 und 1563 durch Vasari. Am 3. Februar 1562 gab Vincenzo Borghini in einem Brief an den Herzog seiner Entrüstung Ausdruck, dass die Kapelle durch die Priester vernachlässigt werde. Die Wände seien durch Rauch geschwärzt, die Statuen mit Staub bedeckt (Gaye III, 92). Die Vollendung des Ganzen sollte der Accademia del disegno anvertraut werden, deren Künstler sich bereit erklärten. Da aber

Michelangelo sich schweigend verhielt, blieb es beim Alten. Nur die Madonna, Kosmas und Damianus fanden ihre Aufstellung. Vasari ordnete die Inschriften für die Denkmäler an und setzte es durch, dass ein Kamin angebracht wurde, da die Statuen durch den Rauch der Kohlenpfannen geschwärzt worden waren. Montorsoli hat damals nochmals seine Dienste angeboten, stirbt aber am 1. September. Nach Michelangelos Tod wird auf Betrieb Vasaris dafür gesorgt, dass im Hinblick auf die Zeichnungen für Sakristei und Libreria die Dienerschaft des Meisters beaufsichtigt werde.

Einige Jahre vorher, 1557, hat Daniele da Volterra Abgüsse von den Statuen der Kapelle machen lassen (8. Mai).

Was sich diesen litterarischen Quellen entnehmen lässt, ist kurz zusammengedrängt Folgendes.

I. Der erste, im Herbst 1520 gefasste Plan ist der eines Freibaues mit vier Gräbern für die Magnifici und die Herzöge. Die Länge der Seiten ist auf vier Ellen, die der Cassoni auf drei Ellen berechnet. Für die Marmorbeschaffung im Frühjahr 1521 werden kleine Thonmodelle und Zeichnungen angefertigt. Die Statue der sitzenden Madonna wird erwähnt. — Wann der Gedanke des Freibaues aufgegeben wurde, ist nicht bestimmt zu sagen, vielleicht schon 1521, vielleicht auch später, als nach langer Verzögerung der Angelegenheit im Herbst 1523 neue Abmachungen getroffen werden.

II. Der zweite Plan ist der von zwei Wandgrabmälern mit je zwei Sarkophagen. Er ist spätestens im Herbst 1523, vielleicht schon Anfang 1521, gefasst worden. Wie lange Michelangelo an ihm festgehalten, geht aus den litterarischen Quellen nicht hervor. Lassen die Nachrichten über die 1524 in Angriff genommenen Arbeiten kaum einen Zweifel darüber aufkommen, dass Anfang 1524 bereits der III. Plan den II. verdrängt hat, so scheinen dem die Angaben in Briefen Fattuccis zu widersprechen. Aufklärung hierüber ist nur von den Zeichnungen zu erhoffen. Da gewichtige Gründe dafür sprechen, nehmen wir vorläufig an, dass Anfang 1524 bereits das Modell des einfachen Grabmales gemacht wurde.

III. Der dritte Plan bringt die Einschränkung auf einen Sarkophag an jedem Grabmal. Über die Arbeit erfahren wir Folgendes. Zwischen 7. und 12. Januar 1524 beginnt die Ausführung eines Holzmodelles, das am 12. März vollendet ist. Gleich darauf werden die Thonmodelle der Sarkophagfiguren begonnen, nachdem am 4. Februar ein

Cassone als Modell aus des Künstlers Haus in die Sakristei gebracht worden. In Carrara werden Blöcke für die Sarkophage und für eine liegende Figur bearbeitet. Ende März beginnt die Steinarbeit der Architektur unter Ferruccis Leitung. Im Oktober wird ein Marmorblock für eine Sarkophagfigur in die Kapelle gebracht. Wir erfahren zunächst nur von den Sarkophagfiguren und Flüssen, dürfen aber annehmen, dass die Statuen der Herzöge, der Madonna und einige andere, nicht näher bezeichnete Figuren in Aussicht genommen sind (Kosmas und Damianus? Himmel und Erde?). Die Arbeit an der Libreria wird zu gleicher Zeit betrieben. Michelangelo beschäftigt sich 1525 mit den Modellen der Deckelfiguren, die im Oktober noch nicht vollendet sind. Die vier Flüsse sind damals noch gar nicht begonnen. Bis zum Juni 1526 vernehmen wir nichts Näheres. Damals ist das eine Grabmal aufgemauert, das andere so gut wie fertig. Der eine Capitano (Giuliano, von dem hier zuerst die Rede) ist begonnen, der andere soll in vierzehn Tagen angefangen werden. Auch die vier Sarkophagfiguren und die Madonna sind in Marmor erst begonnen, noch nicht aber die vier Flüsse. Alle diese will er selbst ausführen, „auf die anderen kommt es nicht so an". Es tritt dann Pause ein.

IV. Inzwischen ist der Plan des Päpstegrabmales aufgetaucht: im Mai 1524. Anfang Juni wird ein Entwurf, dann eine ausgeführte Zeichnung eingesandt, die am 12. April 1525 dem Meister von Rom zurückgeschickt wird. Der dem Denkmal angewiesene Platz beim Lavamani erregt Bedenken. Ein würdigerer soll bestimmt werden. Es wurden damals (Mai) die drei Denkmäler: das der Päpste, das der Magnifici, das der Herzöge unterschieden. An eine Ausführung des Päpstedenkmales geht der Meister nicht. Der Papst kommt im April 1525 und dann im Juni, Juli und September 1526 darauf zurück. Er will selbst über dessen Gestaltung entscheiden. Es bleibt aber bei dem blossen Gedanken.

V. Wiederaufnahme der Arbeit im Herbst 1530 und Fortführung derselben mit den Unterbrechungen, die Michelangelos Aufenthalt in Rom (Herbst 1532 bis Juni 1533 und Ende Oktober 1533 bis Mai 1534) veranlasst, bis September 1534. 1531 im Herbst sind „Nacht" und „Morgen" fertig und der eine Alte (wohl der „Abend") wird vollendet. Auch der Giuliano scheint so gut wie beendet zu sein. Im Winter wird, wie es scheint, die Madonna vollendet und der Herzog Lorenzo angefangen. Im Juni 1533 beginnt Montorsoli seine Arbeit: Beendigung des Giuliano; die Statue des Cosimo.

Ende Juli tritt Tribolo ein und macht sich daran, nach Michelangelos kleinen Modellen an den Modellen von Erde und Himmel zu arbeiten, welche Figuren zu Seiten des Giuliano angebracht werden sollten (nach Vasari). Dann tritt auch Raffaello da Montelupo ein, der den hl. Damianus ausführt. Michelangelo ist bestimmend mit an den Modellen thätig.

Vieles bleibt dunkel: namentlich Alles, was das Grabmal der Magnifici anbetrifft. Wann wird der Gedanke der beiden Doppelgrabmäler (Herzöge und Magnifici) aufgegeben? Das heisst: wann findet die Einschränkung auf einen Sarkophag an jedem Grabmal (also bloss Herzogsgrabmäler) statt? Da noch am 6. Juni 1526 die Rede davon ist, dass das Päpstegrabmal an der Eingangsseite angebracht werde, ist jedenfalls damals noch nicht die Idee aufgetaucht, das Grabmal der Magnifici hier anzubringen. Seltsam! — sollten die Magnifici stillschweigend mit in die Sarkophage der Duchi gelegt werden, ohne dass sie durch Statuen besonders ausgezeichnet worden wären? Sicher damals Juni 1526, vermuthlich aber schon viel früher, nämlich Anfang 1524, sind doch offenbar nur zwei Wandgräber — vier Tageszeiten, vier Flüsse, zwei Capitani! und andere Figuren, „auf die es nicht so ankommt“ — geplant! Die angegebenen Figuren vertheilen sich sehr wohl auf zwei Denkmäler, nicht aber auf drei. Nur die Madonna scheint aus der Anordnung herauszufallen. Aber mit dieser Madonna verhält es sich überhaupt eigenthümlich. Sie wird ja schon ganz im Anfang der Arbeit 1520, damals als der Freibau geplant ist, erwähnt! Es liegt durchaus kein Grund vor anzunehmen, dass sie jetzt 1526 für ein besonderes Grabmal der Magnifici bestimmt ward, da von anderen Figuren für ein solches Grabmal ja gar nicht die Rede ist. Was bedeutet der Ausdruck (Juni 1526) „la madonna, che va nella sepoltura in testa“? Mit Recht hat Frey (Rep. S. 113) bemerkt, dass man dies nicht mit: „an der Kopfseite des Grabmales“ (Grimm) übersetzen dürfe, sondern „an dem Grabmal der Eingangsseite der Kapelle“. Es bleibt gar nichts Anderes anzunehmen, als dass mit dem Augenblicke, da die Statuen der Capitani den Ehrenplatz zugewiesen erhielten, die Madonna keine Unterkunft mehr an den zwei Wandgräbern, an deren einem sie doch die Mitte hätte einnehmen müssen, finden konnte und ihr in der Kapelle eine gesonderte Stellung bestimmt werden musste. An der Eingangswand aber war damals ja noch das Päpstedenkmal geplant. Also hatte damals Michelangelo sie diesem — nicht einem Grabmal der Magnifici — zugedacht.

Man sieht, das Ausgeschlossenwerden der Madonna von den Herzogsgrabmälern lässt gar keinen Schluss zu auf den Plan eines Grabmales der Magnifici. Ein

solcher hat, nach den litterarischen Quellen, gar nicht mehr existirt, seitdem die Idee der Doppelgräber aufgegeben worden war. An das Grabmal der Magnifici kann also nur bei solchen Zeichnungen gedacht werden, welche Doppelgräber zeigen.

Höchstens könnte später, 1527, als das Päpstedenkmal aufgegeben worden war, oder gar 1530, der Gedanke aufgetaucht sein, an der Eingangswand das Denkmal der Magnifici anzubringen und die Madonna nun für dieses zu verwerthen. Und hierfür dürfte man, wie es von Geymüller auch gethan (S. 20), die Stelle in einem Briefe geltend machen, welchen Vasari, um das Interesse Katharinas von Medici für S. Lorenzo zu erwecken, an den Bischof von Paris, Gondi, am 5. Oktober 1569 geschrieben hat (Vasari Mil. VIII, S. 440). Sie lautet: „e per dare fine ad un cassone, che è di marmo, il quale aveva fatto Michelagnolo Buonarroti per mettervi i corpi di Lorenzo vecchio e Giuliano suo fratello, padri di due papi, Sua Eccellenza (Herzog Cosimo) l'ha fatto murare in detta sagrestia, e addi 22 di maggio, come sa la Signoria vostra, che fu presente quando questi corpi furono scassati per mettergli in detto cassone di marmo." Hiernach hätte also Michelangelo einen Cassone für die Magnifici gemacht, den Cosimo aufmauern liess. Welcher Art war dieser Cassone? In dem Diario Lapinis (Moreni: Descrizione S. 104) heisst es: „a di 3 Giugno 1559 in sabato dopo Vespro si traslatarono i corpi del magnifico Lorenzo et di Giuliano ... e si messono in uno cassone grande che vi è nell'entrare a man sinistra." Del Moro (Il Fieramosca 13. August 1896, auch bei P. Franceschini, La tomba di Lorenzo dei Medici, Firenze 1897) und B. Marrai (Gli sproni di S. Maria del Fiore, la tomba di Lorenzo dei Medici, Firenze 1897) nahmen nun an, der von Vasari erwähnte Cassone Michelangelos sei nichts Anderes als dieser cassone grande, d. h. das mit Marmor verkleidete Postament, auf dem die Madonna und die Heiligen Kosmas und Damianus stehen, da es ja bei Vasari heisst: „murare". v. Geymüller erhob Einwände hiergegen. Er weist darauf hin, dass Vasari das Wort murare auch im Sinn von „Aufstellen" gebrauche. Der von Michelangelo unvollendete Sarkophag sei von Vasari fertig gemacht und nach Mauerung seines Fundamentes an einen bestimmten Aufstellungsort gebracht worden. Der Ausdruck Lapinis: cassone grande erkläre sich daraus, dass der Sarkophag, bestimmt beide Leichen aufzunehmen, besonders gross gewesen sei. Es sei schwer zu verstehen, wie Michelangelo das jetzige Postament als Cassone begonnen haben solle, da dieses die Errichtung jeder anderen architektonischen Komposition unmöglich mache — ein Einwand, der gerechtfertigt nur erscheint, wenn man den Plan der Errichtung eines Denkmales an dieser Wand voraussetzt, sofort hinfällig aber wird, wenn man

dies nicht thut. Das Verschwinden des Sarkophages erkläre sich daraus, dass bei Einweihung der Kapelle die Madonna und die Heiligen Kosmas und Damianus aus dem Chor an die gegenüberliegende Wand gebracht wurden und den Sarkophag dort verdrängten. Auch dies ist eine willkürliche Vermuthung, denn wir wissen durch Doni (Disegno 1549 und I Marmi 1552), dass noch nach 1550 die Madonna und die Heiligen in dem Werkstattraum bei S. Lorenzo sich befanden.

Befreit man sich nur einmal von der Voraussetzung, der zu Liebe v. Geymüller diese doch gesuchten Argumente zu Gunsten eines besonderen Sarkophages vorbringt, so erscheint Alles klar: das „murare“ des Cassone, der Ausdruck: grande cassone! Dieser ist eben nichts Anderes, als das grosse mit Marmor verkleidete kastenartige, noch heute vorhandene Postament, in welches 1559 die Holzsärge der Magnifici hineingestellt worden sind. Und mir scheinen gerade diese Angaben beweisend dafür zu sein, dass Michelangelo den Gedanken eines architektonischen Denkmales für die Magnifici ganz aufgegeben hatte, wenigstens nicht eingehend mit ihm sich beschäftigte, als er die Seitengrabmäler bloss für die Herzöge bestimmte, und dass er sich damit begnügte, die Eingangswand allgemein als Ruhestätte für die Magnifici ins Auge zu fassen, ohne, mit seiner Arbeit in der Kapelle abschliessend, ein eigentliches Denkmal selbst noch zu projektiren. Das überliess er stillschweigend der Zukunft.

Um ein Grabmal für die Magnifici handelt es sich also nur so lange, als jedes der beiden Grabmäler zwei Sarkophage enthalten sollte. Nachdem die Entscheidung für die einsarkophagige Anlage getroffen und das Päpstedenkmal, für welches die Madonna bestimmt ward, aufgegeben war, ist der Gedanke, die Magnifici an der Eingangsseite zu bestatten, wohl aufgetaucht, aber mit Entwürfen hierfür scheint sich Michelangelo nicht beschäftigt zu haben. Er begnügte sich damit, die postamentartige Ruhestätte für die älteren Medici zu schaffen, die dann aber freilich erst viel später aufgemauert wurde. Wie er sich damals beim Abschluss seiner Arbeit die Madonna, an deren Seiten die Heiligen Kosmas und Damianus (nach Vasari) aufgestellt werden sollten, angebracht dachte, wissen wir nicht.

Dies die allgemeinen Schlussfolgerungen aus den litterarischen Quellen. Alle weitere Belehrung kann nur den erhaltenen Zeichnungen entnommen werden. Für deren Beurtheilung sind durch

unsere Untersuchungen einige wichtige Gesichtspunkte gewonnen worden. Wir dürfen erwarten, drei verschiedene Gruppen von Entwürfen zu finden:

1. für den Freibau mit vier Denkmälern;
2. für die zwei Wandgräber mit je zwei Sarkophagen. Hier dürfen wir die Madonna an einer bedeutenden Stelle in der Mitte des eines Grabmales voraussetzen;
3. für die Wandgräber mit je einem Sarkophag (ohne die Madonna).

II

Die Zeichnungen

Nähere Untersuchungen über die Entwürfe zu den Denkmälern wurden zuerst von Springer, Symonds und Frey (Regesten 1896) angestellt. Zu bestimmten Ergebnissen konnten sie noch nicht führen, da nur ein Theil der erhaltenen Zeichnungen berücksichtigt ward. Erst durch Heinrich von Geymüller in seiner Arbeit über Michelangelo als Architekten, Berenson, Burger (Geschichte des florentinischen Grabmales und Studien zu Michelangelo 1907) und neuerdings wieder Frey (Zeichnungen Michelangelos) ward das gesamte Material — bis auf einige von mir hinzuzufügende Blätter — gesichtet und verarbeitet. Die von mir bereits vor diesen Forschungen vorgenommene Sammlung und Kritik der Zeichnungen und die dann erneut von mir angestellte Prüfung führte, wie im Folgenden dargelegt wird, zu weitergehenden Bestimmungen und Schlussfolgerungen.

I

Die Entwürfe für den Freibau (1520)

Symonds war der Erste, welcher einen solchen Entwurf in der Londoner Zeichnung 1859—6—25—545 erkannte. v. Geymüller fügte London 1859—6—25—559 und Casa Buonarroti XXXVII, 71 hinzu. Berenson nennt vier Zeichnungen: London 1859—6—25—545, ebenda 822 verso, Casa Buonarroti XLII, 88 und XVIII, 49. Burger nennt dieselben Zeichnungen wie v. Geymüller und Berenson und zieht noch Casa Buonarroti V, 19, sowie (Studien) XLII, 93 herbei.

Die Entwürfe sind sehr unterschiedener Art. Man sieht, wie der Künstler sich über verschiedene Möglichkeiten Rechenschaft giebt und in häufig ganz flüchtigen Skizzen Ideen gestaltet. Er hat nicht allein an einen quadratischen, sondern auch an einen acht-

seitigen (Grundriss auf C. B. XXXVII, 71) Bau gedacht. Neben einstöckigen Anlagen sehen wir zweistöckige. Zwei Hauptgedanken aber scheinen in den Vordergrund getreten zu sein und um den Sieg miteinander zu ringen: derjenige eines kastenartigen Aufbaues, in den die Sarkophage so einbezogen sind, dass sie dem Beschauer ihre Schmalseite zuwenden (also ähnlich wie im III. Entwurf des Juliusgrabmales), und der andere eines triumphbogenartigen Baues, vor dessen Seiten die Sarkophage der Breite nach angeordnet sind. Es dürfte kein Zweifel sein, dass, als ästhetisch glücklicher, die letztere Form, welche später verändert auf die Wandgräber übergegangen ist, definitiv gewählt und dem Papste in Vorschlag gebracht worden ist.

1. Der kastenartige Aufbau.

I. London 1859—6—25—545. Thode 287. Ber. 1494. Abb. v. Geymüller S. 16 Fig. 15. Burger Taf. XXXII, 1. Skizze links. Frey 39. Auf viereckigem, nischenartig vertieftem Unterbau mit Sockel ein Obergeschoss mit geradem Gesims, durch gekuppelte Pilaster oder Säulen eingefasst. Der hohe Sarkophag mit rundem Deckel ist in die Nische der Länge nach hineingestellt, und zwar so, dass sein Deckel den Unterbau überragt. Zu seinen Seiten ist je eine, auf einem Vorsprung des Unterbaues sitzende, an ihn angelehnte Figur angebracht; über ihm an der Hinterwand ein kleiner Kandelaber (Vase?) zwischen zwei Festons in Relief. — Dass es sich um einen Freibau handelt, ist unzweifelhaft, da man links und rechts von den Seitenfassaden die sitzenden Statuen vorragen sieht. Aber die Anlage erscheint nicht deutlich. Denn es ist nicht anders denkbar, als dass der Sarkophag weit vor dem Bau vorsteht, und doch sehen wir die Sarkophage an den Seitenfassaden nicht oder nur wenig vorkragen. Ragen die Sarkophage aber nur so wenig vor, wie sollen sie dann mit einander Platz in dem Gebäude finden? Auch ist nach der Zeichnung die Nische flach. — Ein rechts daneben befindlicher Grundriss von etwa gleichen Grössenverhältnissen, den man nicht umhin kann auf den Bau zu beziehen, zeigt in den eingezeichneten Sarkophagpostamenten, dass die Nische in der That flach gedacht ist. Dann ist aber auch dies hohe Sarkophaggebilde flach gedacht, also eigentlich kein Sarkophag, sondern nur der Theil eines solchen. — Also ein seltsamer Widerspruch, ja eine praktische und künstlerische Unmöglichkeit, denn der Leichnam hätte keinen Platz in dem Sarkophag. — Zwei Pilasterkapitäle rechts beziehen sich auf die Skizze.

In den seitlich am Sarkophag angeordneten sitzenden Figuren klingt das Motiv der nackten Jünglinge an der Sixtinischen Decke nach.

II. Dasselbe Blatt. Eine kleinere Skizze rechts zeigt einen ähnlichen Aufbau; nur ist der Unterbau hier höher und schliesst eine rundbogige Nische zwischen zwei Pfeilern mit Gesimsen in der Höhe des Bogenansatzes ein. Die Sarkophaganbringung undeutlich; keine Figuren.

III. Casa Buonarroti XXXVII, 71. Thode 122. Ber. 1435. Abb. Burger XXXIII, 1. Nur der Unterbau; und zwar, wenn auch ohne Sockel, ähnlich wie in I und II. Auch sieht man, dass das Obergeschoss gleichfalls gekuppelte Pilaster erhalten sollte. Auch hier, wie in I, ein von der Seite gesehener Sarkophag in Nische zwischen breiten Pilastern, aber seine Form anders, nicht so hoch, auf höheren Löwenfüssen; Deckel rund. Für ihn gilt dasselbe, wie für den Sarkophag auf I. — Der achtseitige Grundriss darüber kann sich nicht auf diesen Bau beziehen; auch zwei andere Skizzen (Nischenbildungen) nicht. — Burger bemerkt mit Recht, die Anlage sei hier auf das römische Nischengrab des XV. Jahrhunderts zurückzuführen.

IV. Casa Buonarroti XVIII, 49. Thode 77. Ber. 1419. Flüchtige Skizze in der Mitte des Blattes. Von einem einfachen, eingeschossigen, gerade abgeschlossenen Bau, dessen fast rechteckige Fläche links und rechts durch gekuppelte Pilaster begränzt wird, steht unten auf einem Sockel in Breitansicht der niedrige Sarkophag. Das Schema erinnert an schlichte Wandgräber Minos und seiner Schule. — Es scheint sich hier um einen Entwurf zum Freibau einfachster Art zu handeln, doch lässt sich nichts Bestimmtes sagen. Es ist nur ein hingeworfener Gedanke. Mit ihm zu vergleichen ist Casa Buonarroti XLII, 88. Thode 134. Ber. 1440. Flüchtige Skizze auf einem Blatte mit anderen Entwürfen. Ähnlicher einfacher Bau, nur mit Rundgiebel geschlossen und der quergestellte Sarkophag weiter ausladend.

In Betracht kommen könnte auch ein tabernakelartiger Bau mit gekuppelten Säulen und Spitzgiebel auf hohem Sockel (Casa Buonarroti XXXIV, 40. Thode 107. Ber. 1430), dessen linke und rechte Seite verschiedene Formen des Aufbaues (die Säulen auf hohem oder auf niedrigem Postament) zeigen. Da aber kein Sarkophag angedeutet ist, kann es sich hier auch um eine Skizze zu einem Tabernakel handeln.

2. Der triumphbogenartige Aufbau.

Von den zuerst zu erwähnenden zwei Zeichnungen giebt nur die erste einen sicheren Anhalt für die Behauptung, es handle sich

hier um Entwürfe für den Freibau, da ein an der linken Seite vorragender Sarkophag angegeben ist. Da nun aber die auf dem zweiten Blatte gegebenen Skizzen in naher Beziehung zu dem ersten stehen und eine unter ihnen andrerseits zu einem später zu nennenden sicheren Entwurfe für das Freigrab Beziehung hat, so müssen sie, wie auch schon von Geymüller feststellte, als Gedanken für den Freibau aufgefasst werden.

V. Casa Buonarroti XLII, 93. Thode 139. Ber. 1445. Abb. Burger Studien S. 34, der den Entwurf zuerst auf den Freibau bezog und darauf aufmerksam machte, wie er aus den Entwürfen für die Fassade von S. Lorenzo hervorgegangen sei. Es ist ein zweistöckiger Bau auf hohem Sockel; die Stockwerke sind annähernd gleich hoch. Die untere Mittelnische ist von einem Rundbogen überspannt, der in das obere Stockwerk hineinragt; ein vor ihr angebrachter altarförmiger Block (als Träger des Sarkophages oder als Sarkophag gedacht?) tritt vor den Sockel vor. In der Nische ein Feld; links und rechts von ihr eine Nische, für stehende Statuen bestimmt (die links skizzirt). Im oberen Geschoss über der Lunette eine breite Tafel, links und rechts die Wand als Tabernakel mit Rundgiebel, die über das Kranzgesims emporragen, gebildet. Auf dem Kranzgesims in der Mitte ein krönendes Medaillon mit spitzem Aufsatz. — Mehr als an die Fassade von S. Lorenzo werde ich durch diese Skizze an den III. Entwurf für das Juliusdenkmal erinnert. Der ein wenig sichtbare Sarkophag an der linken Seitenwand des Baues steht auf dem Sockel.

VI. London 1859—6—25—559. Thode 301. Ber. 1499. Abb. v. Geymüller S. 16, Fig. 18. Burger XXXII, 5. Fünf Entwürfe. Der zuerst zu nennende rechts auf dem Blatte quergestellte erscheint fast wie eine Wiederholung des unteren Stockwerkes von V. Also eingeschossiger Bau, in der Mitte durch Lunette bekrönt (mit darüber angedeutetem geradem Gesimsabschluss); auf den Ecken links und rechts ein Kandelaber angedeutet. Die Mittelnische hier breiter, die Seitennischen mit angedeuteten Statuen schmäler als auf V. — Ein ähnlicher, flüchtig hingeworfener Entwurf befindet sich darüber.

VII. Ebendaselbst. Links auf dem Blatte: triumphbogenartiger eingeschossiger Bau mit Attika. Breitere Mitteltheile: die Nische mit Rundbogen, der in die Attika eingreift, geschlossen. Durchgeführter Sockel. In den schmalen Seitentheilen je zwei rundbogige kleine Nischen übereinander. Ganz ähnlicher Bau.

VIII. Ebendaselbst. Mitte des Blattes. Mittelnische auch hier ursprünglich mit Rundbogen. Dann korrigirt: statt des Rund-

bogens in der Attika oblonges Feld, in den Seitenflächen je ein Medaillon. Unten in den Seitentheilen je eine grosse rundbogige Nische. Durchgeführter Sockel, welcher auch hier beweist, dass der Entwurf nicht der Fassade eines Gebäudes diente, denn nicht ein Portal, sondern eine Nische bildet die Mitte. Diese war für die Aufnahme des Sarkophages bestimmt. Freilich ist es nicht recht denkbar, wie ein so breiter Bau in der Mitte der Kapelle hätte Platz finden sollen.

IX. Ebendaselbst. Links oben. Kleinerer Entwurf. Triumphbogenform, aber ohne Attika. In der Mitte Thor, links und rechts eine schmale Nische. — Über die mögliche Annahme, dass diese Skizzen VI—IX., wie auch die folgende X für den Denkmalunterbau in S. Giovannino bestimmt gewesen, siehe unten.

X. Casa Buonarroti XVIII, 49. Thode 77. Ber. 1419. Abb. Burger XXXIII, 4. Rechts auf dem Blatte. Ausgeprägtere Zeichnung mit der ausgeführten Sarkophaganordnung an einem kastenartigen, durch zwei Gurtgesimse gegliederten Unterbau, vor welchem, dessen volle Breite einnehmend, der Sarkophag auf einem niedrigen Sockel aufgestellt ist. Der auf geraden Füssen ruhende Sarkophag trägt einen Deckel mit durchbrochenem wenig geschweiften Segmentbogen, in dessen Mitte ein grosses Medaillon aufruht; zu dessen Seiten je ein oblonges Feld mit einem Feston. Flüchtiger angedeutet ist über dem Unterbau das Obergeschoss: höheres Mittelfeld mit breiter Nische, in den schmalen Seitenfeldern eine hohe Nische. Dieser Oberbau zeigt grösste Ähnlichkeit mit VI, nur ist der mittlere Theil über dem Bogen mit geradem Gesims abgeschlossen. Burger macht mit Recht darauf aufmerksam, dass in diesem Obergeschoss das Schema des Sansovino'schen Grabmales übernommen worden ist, und dass die Durchführung dieses Schemas an den vier Seiten nicht gut möglich war. Michelangelo habe dies selbst eingesehen und einen anderen Gedanken gefasst, wie ein flüchtig über dem Unterbau angedeuteter Segmentbogen beweise. Diesen als eine solche Korrektur auffassen, hiesse aber doch so viel, als einen flachrunden Deckelabschluss des ganzen Unterbaues annehmen — und dieser erscheint künstlerisch undenkbar. Vielleicht gehören diese Linien einer flüchtigen früheren Skizze an, über die hinweg dann der Entwurf zum Freigrab gezeichnet wurde. Dass es sich aber um einen solchen handelt, ist unzweifelhaft: links und rechts sieht man im Profil die Sarkophage der angränzenden Seiten vorragen. — Links auf demselben Blatte flüchtige Skizze des architektonischen Schemas für den oberen Mitteltheil.

3. Durchdringung der beiden Ideen.

Volle Gewissheit darüber, ob die folgenden Skizzen für den Freibau bestimmt waren, ist nicht zu erlangen, doch lässt zweierlei darauf schliessen. Erstens erscheint ihre Gestalt schwer vereinbar mit der Form der Wandflächen, die für die Wandgrabmäler in Betracht kamen, und zweitens befinden sie sich auf Blättern, die Entwürfe für den Freibau enthalten.

XI. London 1859—6—25—545. Thode 287. Ber. 1494. Abb. v. Geymüller S. 16 Fig. 15. Burger XXXII, 1. Frey 39. Rechts oben auf dem Blatte. Einfach viereckiger, geradlinig geschlossener Bau von kleinen Verhältnissen. Der Sarkophag nimmt die volle Breite ein und dominirt. Er füllt die untere Hälfte des Baues aus und ragt mit dem Medaillon, das von zwei Voluten seines Deckels getragen wird, in die obere Fläche hinein, welche links und rechts eine schmale Nische zwischen Pilastern, in der Mitte über dem Medaillon ein quadratisches Feld enthält. Auf dem Gesims sind Kandelaber angedeutet. — Der Sarkophag mit Medaillon erinnert an X, doch ist seine Form mit den aufwärts gerichteten Voluten am Deckel und der Ausbuchtung unten eine andere. Zwischen dem Oberbau und ihm ist keine Verhältnissmässigkeit.

XII. Casa Buonarroti XLII, 88. Thode 134. Ber. 1440. Abb. Burger XXXIII, 3. Frey 70. Hoher, schmaler Aufbau, dessen untere Hälfte durch einen seltsam gebildeten überhohen Sarkophag (auf Sockel) verdeckt wird und dessen Oberbau einen etwas überhöhten geradlinig geschlossenen mittleren Theil mit Nische, in der eine Statue angedeutet ist, und schmale Seitentheile mit Nischen zeigt. Ein etwas anders gefasster Entwurf für diesen Mitteltheil auf demselben Blatte. Ursprünglich war der Sarkophag, wie einige Linien andeuten, offenbar niedriger gedacht und hatte eine normale Breitform; dann wurde unten ein ganzes Stück angesetzt, wodurch er die unnatürliche (nun fast wie eine Seitenansicht wirkende) Hochform erhielt. Auch hier unten die Ausbuchtung, wie auf XI. Der Deckel mit zwei abwärts gehenden Voluten, die ein kleines Medaillon einschliessen und zwei lagernde Statuen tragen, zeigt annähernd bereits die später ausgeführte Form. (Ob eine ganz flüchtige Skizze auf einem Blatt der Casa Buonarroti XLVI, 110, Thode 160, auch einen ähnlich hohen Entwurf für das Denkmal andeutet, muss dahingestellt bleiben. Die Skizze eines Sarkophages daneben könnte es glaublich machen.)

In den Entwürfen XI und XII, die eine entschiedene Verwandtschaft haben (Sarkophag, die volle Breite des Baues einnehmend,

Voluten, Ausbuchtung, dreigetheilter, geradlinig abgeschlossener Aufbau) und die wiederum in Beziehung zu X stehen, ist ein entschiedener Schritt in der Richtung auf die spätere Gestaltung der Wandgräber geschehen, und zwar am weitesten in XII, wo bereits die Deckelfiguren erscheinen. Schneiden wir in der Weise, wie der Künstler es selbst angedeutet hat, den unteren Theil des Sarkophages weg, so ergiebt sich ein Gebilde, welches die Lösung des schwierigen Problemes wesentlich gefördert zeigt, vor Allem die Beziehung des Sarkophagunterbaues und des Oberbaues auf einander durch die diagonalen Deckelfiguren, wie schon Burger richtig bemerkte, in einer früher vergebens gesuchten Weise herstellt. Die beiden Gedanken: einheitliche Kastenform und Triumphbogengliederung sind einen Kompromiss eingegangen. Der erste Versuch eines solchen liegt in XI vor, der reifere in XII.

XIII. Die Rückseite des Blattes London 1859—5—14—822. Thode 318. Ber. 1495. Abb. Burger XXXII, 2. Frey 48. Man wird sich wohl mit Berenson und Burger bewogen fühlen, auch diese Skizze als einen Entwurf für den Freibau zu betrachten, obgleich es nicht richtig ist, was Burger sagt, dass darüber ein Grundriss für den Freibau angedeutet sei, denn dieser flüchtig angegebene Grundriss ist vielmehr der eines Wandgrabes. Dargestellt ist auch hier ein Aufbau mit einem, die volle Breite einnehmenden Sarkophag (ohne Figur) und einem die Seitentheile überragenden, rundbogig geschlossenen, tabernakelartigen Mitteltheil. Eine Art Altarblock, an den sich links und rechts eine Figur lehnt, tritt von der Wand über den Sarkophag vor. — Diesen Entwurf in die Zeit der Gestaltung des Wandgrabmales mit einem Sarkophag zu versetzen, geht schwerlich an. Fasst man ihn aber als eine Skizze für den Freibau auf, dann gewinnen wir eine ungezwungene Erklärung für die Entstehung des seltsamen Entwurfes für das Doppelgrabmal (auf demselben Blatte 822), welcher das hier gegebene Motiv, es verdoppelnd, benutzt. Vgl. weiter unten Nr. XV.

Bemerkt sein will endlich eine kleine, nur ganz leicht angedeutete Skizze, die bisher nicht beachtet ward:

XIV. London 1859—6—25—545. Thode 287. Ber. 1494. Abb. Frey 39. In der Abb. v. Geymüller, S. 16 Abb. 15, ist dieser kleine Entwurf, über Nr. I angebracht, kaum zu gewahren. Im Original kann man so viel doch noch konstatiren, dass hier drei Seiten eines achtseitigen, doppelgeschossigen Baues angegeben sind: an den Ecken je zwei Pilaster, in den Feldern unten und oben Nischen. Da auf demselben Blatt andere Entwürfe für den Freibau zu sehen sind, darf auch dieser so aufgefasst werden, zumal wir ja auf Nr. III (Casa Buonarroti

XXXVII, 71), einer Zeichnung, die mit Nr. I in nahem Zusammenhange steht, einen Grundriss zu einem Achteck finden. Der Gedanke ist aber jedenfalls sogleich aufgegeben worden, da für einen solchen Bau der Platz in der Kapelle gemangelt hätte. — Aufmerksam muss ich hierbei auf eine andere Zeichnung in London: 1859—6—25—546, Thode 288, machen, welche einen ähnlichen (aus dem Achteck gebildeten) dreiseitigen, richtiger gesagt, die Hälfte eines Oktogons bildenden Bau, der nur statt des Obergeschosses eine Attika und einfache Säulen an den Ecken zeigt, bringt. Hier ist er, nach dem Grundriss daneben zu schliessen, freilich als eine von einer Wand vorspringende Apsis gedacht, was Geymüller zu der schwerlich aufrecht zu erhaltenden Hypothese verführte, es handle sich um einen Entwurf für die Apsis von S. Peter, der 1505 gelegentlich des Juliusdenkmales entstanden sei. An den drei Seiten sind Nischen angeordnet. Eine kleine Grundrissskizze unten zeigt, an Stelle der einfachen Säulen, je zwei an den Ecken angeordnet, was die Beziehung zu unserem Freibauentwurf noch näher erscheinen lässt. Die Zeichnung gehört offenbar in die Zeit der Beschäftigung mit den Medicigräbern. Sie bleibt geheimnissvoll.

Resultat: Die auf den Freibau zu beziehenden Entwürfe erweisen, dass Michelangelo einerseits an seinen III. Entwurf zum Juliusdenkmal (1516), andrerseits an das Triumphbogenmotiv des Sansovino'schen Grabdenkmales anknüpfte, daneben auch einfacherer Formen des römischen Nischengrabes gelegentlich sich erinnernd. Die vorangegangene Beschäftigung mit dem Fassadenprojekt für S. Lorenzo scheint ihn verführt zu haben, Pläne zu entwerfen, die mit den geringen Grössenverhältnissen der Kapelle in keinem rechten Verhältnisse standen. Bald aber modifizirt er sie und beschränkt sich, nicht ohne Schwierigkeiten den Nothwendigkeiten sich anpassend. Die erste Lösung des Problemes, die er in der seltsamen Angliederung der Sarkophage ihrer Schmalseite nach versucht, giebt er, wie es scheint, zu Gunsten ihrer Aufstellung der Breite nach auf. Die harmonische Verbindung des Unterbaues mit dem Oberbau macht ihm zu schaffen; er gestaltet den letzteren, ebenso wie die Sarkophage in verschiedener Weise und findet einen Ausgleich des Unten und Oben in schräg auf dem Sarkophagdeckel lagernden Figuren. Diesem Entwurfe (XII) ähnlich möchte man sich den definitiven, vom Papste gebilligten Plan denken, ohne dass sich Bestimmtes hierüber sagen liesse. Ähnlich, denn hier erscheint ja das später beibehaltene Motiv der Deckelfiguren und ist auch die Mittelnische gegeben, die wir für die Anbringung der Madonna voraussetzen müssen. Doch muss der Unterbau anders gedacht

gewesen sein, da wir ja erfahren, dass der Sarkophag (3 Ellen) nicht dessen volle Breite (4 Ellen) einnehmen sollte — etwa in der Art, wie das untere Geschoss in dem Entwurf X angegeben ist. Denken wir uns diesen mit Sarkophagfiguren ausgestattet und das obere Geschoss annähernd geradlinig abgeschlossen und etwa mit Kandelabern über den Pilastern bekrönt, so dürfte eine glaubhafte Vorstellung von dem geplanten Freibau gewonnen sein. Erklärte sich dann doch die weitere Entwicklung der Grabmalarchitektur als Wanddekoration ohne Schwierigkeit.

2

Die Entwürfe für das Wandgrabmal mit zwei Sarkophagen

(spätestens 1523)

Die meisten in Betracht kommenden Zeichnungen sind bereits von der Forschung berücksichtigt worden, einige habe ich hinzuzufügen. Sie zerfallen, allgemein betrachtet, in zwei Gruppen: 1. Originalzeichnungen, 2. Kopien und Nachbildungen. Die vornehmlich zu entscheidende Frage ist auch heute noch die nach der Bedeutung und Zuverlässigkeit jener Kopien. Gegenüber der Meinung, es seien unter diesen Entwürfen solche für ein nie ausgeführtes Grabmal der Magnifici an der Eingangsseite zu suchen und zu finden, verweise ich auf meine oben gegebene Darlegung, dass es zu bestimmten Plänen für ein solches gar nicht gekommen ist. Alle zu betrachtenden Entwürfe beziehen sich auf die einander gegenüber als Pendants geplanten Grabmäler der Herzöge und der Magnifici, an deren Stelle später die Herzogsdenkmäler getreten sind. Ob bei den Entwürfen im Besonderen an die Duchi oder an die Magnifici zu denken ist, bleibt ungewiss.

1. Vorbereitende Entwürfe.

XV. London 1859—5—14—822. Thode 318. Ber. 1495. Abb. Symonds I, 384. v. Geymüller S. 16, Fig. 17. Burger XXXIV, 4. Frey 47. Die Nebeneinanderordnung der zwei Sarkophage mit ihrer Wandarchitektur zeigt, wie v. Geymüller bemerkt, die Genesis des neuen Gedankens. Jede Hälfte des Ganzen, eine Variation des auf der Rückseite dieses Blattes gegebenen Entwurfes für das Freigrab (s. oben Nr. XIII), erscheint gleichsam für sich komponirt. Es ist ein seltsamer Entwurf, dessen zwei Seiten verschiedene, wenn auch verwandte Versuche des Aufbaues zeigen. Auf den Sarkophagen liegen, wie gebettet in je zwei aufwärts gerollte Voluten, zwei Figuren. Die Architektur darüber besteht, wie auf der Skizze der Rückseite, aus einem Untergeschoss mit vortretendem würfelartigen Mittel-

theil, an das links und rechts je eine jugendliche Figur gelehnt steht. Das obere Geschoss enthält, von schmalen Feldern flankirt, eine tabernakelartig gebildete, mit Segmentbogen abgeschlossene Nische, in der eine stehende Statue angedeutet ist (so rechts). In der Mitte des Ganzen, in einem hohen Felde zwischen den beiden Tabernakeln, steht die Statue eines schlanken Jünglings, bestimmt, die zwei Theile des Grabmales zu verbinden. Über ihr an einem attikaartigen Aufbau ein Medaillon; die Attika ist, wie es scheint, durch pfeilerartige Aufsätze bekrönt, zwischen denen Festons hängen. Dies der Gesamtplan: im Einzelnen aber wie gesagt Verschiedenheiten zwischen der linken und rechten Seite, welch' letztere mehr ausgeführt ist und ganz rechts als seitlichen Abschluss, als Pendant zur Mittelfigur, eine andere flüchtig skizzirte Statue zeigt. Indessen der Sarkophag rechts schräge Füsse und eine Ausbuchtung hat und auf einem Sockel steht, steht der links auf dem Boden auf geraden Füssen, zwischen denen sich Raum für eine am Boden gelagerte Figur (Flussgott) ergiebt. In der Architektur ist die Feldereintheilung nicht so deutlich: verschiedene Entwürfe sind über einander gesetzt; man sieht, es ist hier zu keiner definitiven Lösung gekommen. — Über diesem Entwurfe befindet sich die Skizze einer Deckelfigur, im Sinne von XII und der später ausgeführten Statuen.

Die Unzulänglichkeit, ja das Missglückte dieses Entwurfes, in dem keine Einheitlichkeit erreicht wurde, keine freien Felder für die Plastik sich ergaben und in unmöglicher Weise grosse und kleine Figuren unmittelbar neben einander traten, musste den Künstler sogleich auf andere Gedanken führen. Es ist von v. Geymüller richtig bemerkt worden, wie mit Nothwendigkeit der Wunsch nach Einheitlichkeit, eine Betonung der Mitte, d. h. die Anordnung einer dominirenden Mittelnische bedingen musste, wie sie nun in den zwei zunächst zu betrachtenden Skizzen auftritt. Sehr beachtenswerth aber bleibt in unserem Entwurfe die Verwerthung des bereits früher (Nr. XII) erfundenen Motivs der Deckelfiguren, die nur anders angeordnet werden — man sehe, wie sie ihn beschäftigt haben an der kleinen hinzugefügten Skizze einer in der älteren Art gedachten Deckelfigur — und das Auftreten der Flussgötter.

XVI. Florenz, Uffizien 607. Thode 241. Die viel besprochene Mariette'sche Zeichnung, die mit Recht jetzt als eine Kopie Aristoteles da San Gallo nach einem verlorenen Original Michelangelos betrachtet wird. Phot. Br. 140. Alin. 180. Brogi 1782. Abb. Springer II, 217. v. Geymüller S. 17, Fig. 19. Burger, S. 356 und Studien S. 36 (wo auch die Rück-

seite, Brogi 1782). Bez.: di mano di michelagnolo le fiure che sapezzerranno qui in questa sepoltura aranno il segno de X. Die Zeichnung gehört an diese Stelle der Entwicklung. Sie bringt ganz ähnlich wie XV die Figuren auf den Sarkophagen, nur sind die Voluten hier nach unten gebogen. Die Architektur zeigt unten eine Art Sockelbau: links und rechts ein quadratisches Feld, in der Mitte einen altarartig vortretenden Würfel, an den rechts ein Putto (als Nachkomme der Jünglinge auf XV) sich lehnt. Darüber drei Felder. Und zwar ist das Mittelfeld mit rundbogigem Tabernakel hier noch schmal: es enthält eine stehende Madonna. Die breiten Felder links und rechts sind mit Reliefs geschmückt. Über dem Tabernakel ein kleiner Aufsatz mit einem Medaillon zwischen zwei Kandelabern, von denen Tücher ausgehen, die von zwei in der Mitte links und rechts auf dem Gesims stehenden Figuren gehalten werden und dann seitlich an der Architektur herabfallen (Motiv des Quattrocento verwerthet). Die Reliefs, von denen später noch die Rede sein wird, sind grösser auf der Rückseite des Blattes wiederholt: sie stellen einen musizirenden Mann unter einem Baume zwischen zwei Frauen und Figuren, die von einem Baume pflücken, dar. Auch die Sarkophagfiguren sind auf der Rückseite des Blattes grösser wiederholt. Auch auf einem Blatte der Düsseldorfer Akademie fand ich die Reliefs und die zwei Deckelfiguren kopirt. — Auffallend ist, dass hier keine Statuen der Verstorbenen angegeben sind. Sollte Michelangelo auf den Gedanken gekommen sein, sie hier auf den Sarkophagen anzubringen?

XVII. London, Brit. Mus. 1859—6—25—534 verso. Thode 285. Ber. 1496. Abb. v. Geymüller S. 17, Fig. 21. Burger XXXV, 1. Frey (Zeichn.) 9, 6. Dreitheiliger Aufbau, sechs Felder: drei hohe am oberen Geschoss, drei etwa quadratische am unteren, wie in XVI. Der mittlere Theil ist tabernakelartig mit einem Segmentbogen geschlossen, wie in XVI. Unter dieser Wandverkleidung stehen auf einem Sockel die zwei Sarkophage mit dachförmigen, geradlinigen Deckeln (ohne Figuren) und auf senkrechten Trägern. In den quadratischen Nischen über den Sarkophagen ist je eine sitzende Statue flüchtig skizzirt, die, wie Berenson mit Recht annimmt, den im Sarkophag Bestatteten darstellt — dass es Giuliano und Lorenzo seien, ist eine willkürliche Annahme. In den quadratischen Nischen klingen noch die Felder der Zeichnungen XV und XVI nach, und dass ein Zusammenhang mit diesen vorhanden, beweist die ganz flüchtige Skizze auf der Rückseite von XV, die von Burger fälschlich als Grundriss auf-

gefasst wird, in der That aber zwei Sarkophage neben einander (mit spitzgiebligen Deckeln) und darüber quadratische Felder zeigt (seitwärts ein Sarkophag mit Segmentdeckel).

Der Entwurf ist unbefriedigend. Ganz abgesehen von seiner monotonen Geradlinigkeit, befremdet das seitliche Hinausragen der Sarkophagdeckel über die Wanddekoration. Man sieht, wie Michelangelo dies als der Einheitlichkeit des Eindruckes widersprechend empfand: durch zwei Striche links und rechts verbreitert er den Unterbau, was nun aber auch etwas Unmögliches ergab. Es entstand ein neuer Entwurf auf der anderen Seite des Blattes:

XVIII. Auf demselben Blatte, andere Seite. Abb. Symonds I, S. 380. v. Geymüller S. 17, Fig. 22. Burger XXIV, 2. Frey (Zeichn.) 9a. Der Gesamtaufbau ist fast der gleiche, nur ist der obere Stock mit den drei Feldern durch eine Attika erhöht und geradlinig geschlossen. So ist das Tabernakel in der Mitte einbezogen: der Segmentgiebel ragt in die Attika hinein, die links und rechts je ein Medaillon enthält. Die Säulen (oder Pilaster) sind auf Sockel gestellt. In den quadratischen Feldern des etwas vorkragenden Untergeschosses befindet sich statt der Statuen je eine Tafel (für Inschrift?), von einem Feston umgeben. Die Sarkophage, auch hier auf gemeinsamem Sockel, ragen nur wenig seitlich vor. Sie haben rundgeschweifte Deckel und ruhen auf schrägen Füssen. In dem oberen Mittelfelde ist eine sitzende Statue, ohne Zweifel eine Madonna, in den Feldern daneben je eine stehende, vermuthlich als Portraitfigur gedacht. In der Mitte zwischen den Feldern mit Inschrifttafeln ist in wenigen Strichen eine sitzende Gestalt mit ausgebreiteten Armen angedeutet, ich vermuthe: die Fama, denn eine handschriftliche Notiz besagt: la fama tiene gli epitafi a giacere; non va ne inanzi, ne indietro, perchè son morti e e'loro operare è fermo.

Die Verhältnisse sind hier besser abgewogen, immer aber bleibt das harte, unvermittelte Aufeinanderstossen von Vertikalen und Horizontalen, und der Unterbau mit den drei quadratischen Feldern über den Sarkophagen, durch stark betonte Gesimse von ihnen getrennt, wirkt störend: die Sarkophage sind nicht in die gesamte Dekoration einbezogen. Auffallender Weise sind hier, wie in XVII, die Deckelfiguren und die Flussgötter weggelassen. Der architektonische Gedanke siegt, wie Burger richtig bemerkt hat, über den plastischen.

Das Nächste scheint der Versuch zu sein, den Sockelbau auszuscheiden. Er zeigt sich in zwei Skizzen auf folgender, bisher nicht berücksichtigter Zeichnung in Oxford.

XIX. Oxford 40. Thode 423. Ber. 1566. Unten die zwei massig gebildeten Sarkophage. Darüber eine getheilte Wanddekoration, in welche die drei quadratischen Felder gleichsam einbezogen sind, durch Gurtgesims abgesondert. In der Mitte grosse viereckige Nische, darüber oblonges Feld. Links und rechts je zwei Nischen über einander, in denen Figuren angedeutet sind. Gerader oberer Anschluss. Das Neue ist die Eintheilung der Seiten in drei über einander liegende Felder. — Daneben der Grundriss, sowie drei andere komplizirte Grundrisse mit Säulenstellung seitlich in den Nischen. Vgl. für diese XLIX.

XX. Auf demselben Blatt: Mittelfeld und linkes Seitentheil. In der Mitte die sitzende Madonna angedeutet. Links in unterer Nische eine sitzende Statue, darüber viereckiges Feld. Hier ist, wie es scheint, der Sockelbau definitiv aufgegeben.

XXI. Auf demselben Blatt, verso. Ähnliche Architektur. Hier scheint die Statue in der Mitte auf hohem Sockel gedacht; über ihr Muschel. Im linken Feld eine fensterartig gerahmte Nische.

Der entscheidende weitere Schritt zur Einheitsbildung durch Vereinfachung und Belebung geschieht in einer bisher ihrer Bedeutung nach nicht erkannten Zeichnung, die nur von Berenson flüchtig und verächtlich als ein etwa dem Raffaelo da Montelupo zuzuschreibendes Blatt erwähnt wird. Schon früher habe ich dargelegt, dass die verso des Blattes befindliche nackte Figur eine unverkennbare, ächte Studie zu einem Sklaven (Nr. IX meiner Liste) am Juliusgrab ist. Und sicher ächt ist auch die feine, geistreiche Studie zu dem Doppelgrab. Berenson sah ganz richtig, dass sie der Ausgangspunkt für eine Reihe von Schülerzeichnungen war, die er barocke Phantasieen nannte. Ob diese Bezeichnung eine berechtigte, werden wir sehen. Was ich hier zu betonen habe, ist die hohe, ja für unsere Kenntniss der Geschichte der Medicigräber Ausschlag gebende Bedeutung des Entwurfes. Selbst wenn er nicht von Michelangelo selbst gezeichnet wäre — worüber ich aber auch nicht einen Augenblick im Zweifel sein konnte —, behält er diese Bedeutung, denn dann müssten wir die Studie als eine treue Kopie einer verloren gegangenen Zeichnung des Meisters auffassen. Denn sie ist rück- und vorwärts in der Entwicklung unzertrennlich mit anderen ächten Entwürfen verknüpft. Wir haben in ihr „the missing link“ in der Entwicklung der Denkmalsgestaltung.

XXII. Paris, Louvre 111, verso. Thode 462. Ber. 1729. Phot. Giraudon 1396. Kreide. Die Wandarchitektur ist eine fast getreue Wiederholung derjenigen auf XVIII, nur mit dem

Unterschiede, dass der Unterbau mit den drei Quadraten fortgelassen ist, wodurch die zwei Sarkophage unmittelbar unter die Säulenstellung versetzt wurden. Sonstige vorgenommene Veränderungen: an die Stelle der Medaillons über den Seitennischen sind quadratische Tafeln getreten; über dem Mitteltabernakel ist ein grosses, auf Voluten ruhendes Medaillon, an das sich zwei Putten lehnen, angebracht: daneben seitlich auf dem Kranzgesimse je zwei bekrönende, pilasterartige Aufsätze, zwischen denen eine sitzende Figur angedeutet ist. In dem Mitteltabernakel ist, hier ganz deutlich erkennbar, die Statue der Madonna mit dem Kinde, das am Boden zwischen den Beinen der Mutter, nach links gewandt steht; sie hält es mit beiden Händen. In der linken Nische die Statue eines stehenden, etwas nach rechts gewandten Mannes, überschlank, weil der grossen Höhe der Nische angepasst. In der rechten, die erst in der Gesimshöhe des Sockels beginnt, scheint auch eine Statue angedeutet zu sein. Auf den Sarkophagen, und zwar auf horizontaler Fläche, liegen Statuen, die mit nur ganz wenigen Veränderungen die Figuren auf XVI wiedergeben. Die rechts ist erkennbar: sie ruht, den etwas emporgerichteten Oberkörper mit linkem Arm (auf eine Erhöhung) aufgestützt, den Kopf schlafend gesenkt, das linke Bein angezogen, das rechte etwas erhoben, den rechten Arm quer auf das linke Bein herübergelegt. Die linke Figur ist undeutlich. Der Sarkophag rechts mit geschwungenen Füssen steht auf Postament, der links hat einen besonderen Sockel und steht auf dem Boden. In der Mitte über den Sarkophagen und unter der Madonna scheint ein Feston und gegen links ein Seraphimkopf angedeutet zu sein.

Wandarchitektur von XVIII und Sarkophaggestaltung mit Figuren von XV und XVI haben sich in diesem Entwurfe verbunden. Auch das krönende Medaillon ist XV und XVI entnommen. Eine rechts neben dem Entwurf skizzirte Muschel bringt eine Erinnerung an XXI. Der Entwurf macht den Eindruck einer definitiven, im Wesentlichen geglückten Lösung des Problems: Klarheit des architektonischen Aufbaues, Verhältnissmässigkeit, belebte Gliederung, wohl abgewogenes Verhältniss zwischen Architektur und Plastik, die gleichmässig zu ihrem Rechte gelangen! Nur in Bezug auf die Seitennischen zeigt sich noch ein Schwanken. Die Anordnung einer Statue in der verkürzten Nische rechts auf höherem Niveau, als das der Madonna ist, scheint dem Meister Bedenken zu machen; andrerseits bedingt die hohe Nische links unmögliche überschlanke Verhältnisse der Statue, die hier auf gleichem Niveau wie die Madonna steht.

Für diese Nischen, wie wohl auch für die Bildung der Sarkophage, ist die endgültige Form noch nicht gefunden. Bei einer definitiven Ausgestaltung des im Wesentlichen aber feststehenden Planes würden wir also in diesen zwei Punkten noch Veränderungen vorauszusetzen haben.

2. Die Kopieen oder freien Nachbildungen des definitiven Entwurfes.

Ehe ich den definitiven Entwurf betrachte, muss ich noch einen anderen, der, wie Robinson richtig bemerkt, ihm unmittelbar vorausgeht, anführen. Es ist eine Kopie erhalten, die bisher, ausser von Robinson, so gut wie nicht beachtet ward.

XXIII. Oxford, Christ-Church College. Guise Coll. Rob. 4. Thode 459. Nur der obere Theil, ohne die Gräber. Er ist durch gekuppelte, jonische Pilaster dreigetheilt und durch ein Gesims in ein Hauptgeschoss und eine Attika gegliedert. In der Mitte Nische mit der Madonna, links und rechts sitzende Figuren. In der Attika in der Mitte oblonges Feld mit angedeutetem Relief, links und rechts ein Medaillon, gleichfalls für Reliefs bestimmt. Auf dem horizontalen Kranzgesims in der Mitte ein Kandelaber, über den Pfeilern Putten, welche einen Feston hängender Guirlanden tragen. — Hier haben wir schon die definitive Nischenanordnung mit den Statuen (die Madonna ist noch in der Stellung von XXII), die Attika aber zeigt ein Zurückgreifen auf XVIII und das Motiv der Putten eine Anknüpfung an XVI. — Die Zeichnung ist von derselben Hand, wie XXIV e, in Oxford. Ich musste mich für dieses Blatt an Robinsons Beschreibung halten, da ich es in der Sammlung nicht auffinden konnte. Auch Dr. Wilhelm Suida, der so freundlich war, eine erneute Nachforschung anzustellen, hatte keinen Erfolg.

XXIV. Verlorener definitiver Entwurf. Erhaltene alte Kopien desselben:

a) München, Kupferstichkabinet. Arch. Fol. 134a. Bl. 16. Thode 386a. Abb. v. Geymüller S. 17 Fig. 20. Burger S. 356. Lavirte Federzeichnung von Aristotele da San Gallo.

b) Wien, Albertina. Sc. R. 146. Thode 531a. Ber. 1735. Phot. Br. Abb. Handz. d. Alb. VIII, 861.

c) Paris, Louvre Nr. 789. Thode 511a. Aus Sammlung Baldinucci.

d) Florenz, Uffizien 258. Thode 264b.

e) Oxford 41. Thode 424. Abb. Fisher I, 25. Der obere Theil, ohne die Gräber.

f) Oxford, Christ-Church. Thode 459a. Ich verdanke die Kenntniss dieses Blattes Wilhelm Suida, der es in einer Mappe mit architektonischen Entwürfen entdeckte.

g) Wien, k. k. Hofbibliothek. Thode 531 b. Hermann Egger: Kritisches Verzeichniss der Sammlung der architektonischen Handzeichnungen der k. k. Hofbibliothek, p. 27 Nr. 64. Rückseite. Nur die rechte Seite der Komposition und die Madonna in der Mitte. Wichtig erscheint in diesem Blatte die deutlichere Zeichnung des Reliefs am Postament des rechten Sarkophages: zwei sich gegenüber am Boden sitzende nackte Gestalten, die Etwas in der Mitte zu halten scheinen. Eine Durchzeichnung verdanke ich der Güte W. Suidas.

Nur sehr geringfügige Verschiedenheiten, die sich aus der verschiedenen Grösse und verschiedenen Sorgfalt der Ausführung ohne Weiteres erklären, sind in diesen Zeichnungen bemerkbar. Diese gehen sicher alle auf das gleiche Original zurück. Der architektonische Aufbau durch jonische, am Kapitäl mit Blattwerk verzierte Säulen auf Sockeln gegliedert — eine Profilschablone für die Basis in Casa Buonarroti XIX, 59, Thode 82, bz.: el modano delle colonne della sepoltura doppia di sagrestia —, enthält in der Mitte das Tabernakel (etwas niedriger als auf XXII) mit der Madonna. Es zeigt als Stützen des Gebälkes mit bärtigen Köpfen versehene Hermenpilaster und einen im Segment geschlossenen Giebel. Darüber befindet sich eine oblonge Inschrifttafel. Die Seitentheile enthalten unten je eine sitzende Figur, darüber in rundbogiger Nische kleinere stehende Statuen. Auf dem horizontalen Gesims ist in der Mitte (wie auf XXII) das von Putten gehaltene Medaillon, überragt von einem vasenartigen Gefäss. Links und rechts zwischen zwei zierlichen, durch Festons verbundenen Kandelabern je eine kauernde Figur (wie auf XXII). Die Sarkophage sind hier höher, wie auf XXII gebildet: mit ihren gerade gestalteten, kannellirten Füssen stehen sie auf rechteckigen, gesonderten Postamenten, in deren vorderen Feldern Reliefs angedeutet sind. In dem rechts erkennt man links eine sitzende Figur. Gestützt wird die Mitte jedes Sarkophages durch einen geflügelten Löwenkopf. Die Deckel mit ihren auf leichten, emporgerichteten Voluten ruhenden Gestalten sind aus dem frühesten Entwurfe für das Doppelgrabmal Nr. XVI fast genau herübergenommen. Unter dem mittleren Tabernakel hängt eine Guirlande, welche einen Seraphimkopf (angedeutet schon in XXII) einschliesst.

Die Madonna ist etwas anders bewegt als in XXII. Auch hier steht das Kind zwischen den Beinen der Mutter, aber es greift, nach rechts gewandt, nach dem Buch, das Diese in der Linken erhoben hält. Die links sitzende Statue stellt einen im Profil nach

links schauenden jugendlichen Mann mit halb entblösster Brust (die man in einigen Zeichnungen für weiblich halten könnte), die rechte einen bärtigen Mann dar, welcher die rechte Hand und den linken Ellenbogen auf ein seitwärts auf den Sitz gestemmtes Buch aufstützt: den Kopf auf die linke Hand gelehnt, ist er in Sinnen verloren. Die Nischenfigur links oben ist ein bekleideter junger Mann in Frontansicht mit gesenktem rechten Arm, die Nischenfigur rechts ein bärtiger Mann, die Arme über der Brust gekreuzt. Die Putten am Medaillon lehnen sich mit dem einen Arm auf dasselbe und halten (das Motiv der Putten an den Thronen der Sixtinischen Decke!) mit dem anderen ein ausgespanntes Gewandstück. Die links hockende Figur — geht sie dem Gedanken nach auf die Fama in Nr. XVIII zurück? — weist nach dem Medaillon, die rechte streckt den rechten Arm nach unten. Die Sarkophagfiguren sind lang ausgestreckt, flach gelagert; die linke hat beide Arme aufgestemmt und wendet den Kopf nach rechts, die andere stützt sich mit dem linken Arme auf und legt den anderen auf das etwas erhobene rechte Knie.

Fast alle Motive in Architektur und Gestalten sind uns schon aus früheren Entwürfen bekannt: sie sind aber nicht sklavisch, sondern frei entlehnt. Neu ist der Aufbau der Sarkophage und die Anordnung von je zwei Figuren über einander in den Seitentheilen der triumphbogenartigen Architektur. Verglichen mit XXII zeigt sich in der einen wie der anderen Veränderung eine Lösung des dort noch nicht gelösten Problemes der Raumausfüllung und engen Beziehung der Sarkophage zu der Architektur. So entsprechen, allgemein betrachtet, unsere Zeichnungen der von uns vorausgesetzten definitiven Gestaltung. Es liegt kein Grund zur Annahme vor, ein Schüler habe mit Benützung verschiedener älterer ächter Skizzen des Meisters diesen Entwurf gemacht. Vielmehr erscheint dies undenkbar, denn dann hätte er, was gar nicht glaubhaft, auf das künstlichste die Motive der älteren Entwürfe zusammenschweissen müssen. Wer genau meinen Darlegungen gefolgt ist, wird auch nicht einen Augenblick daran zweifeln können, dass eine Originalzeichnung Michelangelos wiedergegeben ist. Auch die Zahl der erhaltenen Kopieen muss als ein Argument hierfür betrachtet werden.

Das Einzige, was gegen diese Behauptung eingewendet werden könnte, ist das ästhetisch nicht Befriedigende der Anordnung von Statuen unmittelbar über einander, wie sie hier in den Seitentheilen erscheint. Der Einwand aber wird sofort hinfällig, denkt man daran, dass eine ganz ähnliche Anordnung in der Wanddekoration des Juliusdenkmales gegeben war, ja dass die Verwandtschaft mit diesem — man vergleiche auch die jonischen Säulen — überhaupt

unverkennbar ist. So dürfte die Frage nach der Glaubwürdigkeit dieser Kopien definitiv entschieden sein.

Wen aber stellen die Statuen dar? Die sitzenden etwa Kosmas und Damianus? Wen die stehenden? Die Zeichnungen sagen uns hierüber Nichts und wir müssen vorläufig darauf verzichten, etwas Bestimmtes angeben zu wollen.

Zusammenfassendes.

Die Gestaltung des Doppelgrabmales ist, wie es scheint, ausgegangen von einem Entwurfe für eine der Fassaden des Freibaues, indem diese Fassade gleichsam verdoppelt wurde. Eine einheitliche Beziehung zwischen den nebeneinandergeordneten Theilen wurde durch eine in der Mitte vor schmalem Raume stehende Statue zu erreichen versucht. Ein Tabernakel, an dessen Untersatz zwei Figuren angelehnt sind, ist über jedem Sarkophage angebracht. Die Sarkophage mit Volutendeckeln tragen liegende Statuen. Das Nächste ist eine stärkere Betonung der Mitte durch ein Tabernakel, welches die Madonna aus dem definitiven Entwurfe des Freibaues übernimmt, aber in stehender Stellung; die Seitenfiguren an dem Untersatz, hier als Putten gegeben, bleiben erhalten; die Sarkophage sind ähnlich. Die Wandarchitektur aber hat nun den Charakter eines triumphbogenartigen Aufbaues erhalten mit Reliefs in den Seitenfeldern neben der Mittelnische und mit bekrönenden, Festons haltenden Putten auf dem Gesimse. Die Sechsfeldereintheilung der Architektur bleibt in den folgenden Entwürfen. Zunächst taucht der Gedanke auf, unmittelbar über dem Sarkophage die Statuen der Verstorbenen anzubringen: die Deckelfiguren werden aufgegeben. Es folgt der Plan einer höheren Architektur mit Attika, die Anbringung von Statuen in den Seitenfeldern neben dem Mitteltabernakel mit der sitzenden Madonna. Die Statuen der Verstorbenen verschwinden; die unteren Felder werden mit Tafeln und Festons geschmückt. Die nächsten Versuche entscheiden das Weglassen des Untergeschosses in der Wandarchitektur. Erst hierdurch wird ein geschlossenes Gefüge zwischen ihr und den Sarkophagen erreicht. Nun erscheinen von Neuem die Deckelfiguren. Die Madonna verharrt in der Mittelnische, links und rechts eine stehende Statue. Die Krönung wird durch ein Medaillon mit zwei Putten in der Mitte, sitzenden Figuren zwischen Pilastern auf den Seiten dargestellt. Noch aber haben bei sonstiger geglückter lebendiger Gestaltung die Seitentheile keine befriedigende Gliederung erhalten. Diese tritt als Letztes ein. Es werden zwei Statuen über einander angeordnet, die untere sitzend, die obere stehend. Die Madonna erhält eine neue Stellung. Die Deckelfiguren sind flach ausgestreckt. Durch Erhöhung der Sarkophage über Posta-

menten wird ihnen das Gedrückte der Erscheinung genommen, es tritt Verhältnissmässigkeit mit der Wandarchitektur ein, an welcher das Mitteltabernakel, die durch eine darunter hängende Guirlande und das krönende Medaillon noch verstärkte Einheit herstellend, dominirt. Ein grossartiges Ganze, in dem nur die kleineren oberen stehenden Statuen nicht befriedigend wirken, auch die Vertikalen der Wandarchitektur und die Horizontale der Sarkophage noch unvermittelt aufeinanderstossen!

Zu bemerken ist, *dass nur im Anfange der Entwicklung die Flussgötter, und zwar unter den Sarkophagen, auftreten, dann aber verschwinden.* An ihre Stelle sind am Schluss Reliefdarstellungen an den Postamenten der Sarkophage getreten. Zu bemerken ist ferner, dass *ein fester Plan für die Ausschmückung Anfangs nicht vorliegt, sondern sich erst allmählich entwickelt*, dass anfangs Figuren von wesentlich dekorativer Bedeutung geplant wurden, dass es dann einen Augenblick gab, da der Meister an grössere Reliefs neben der Madonna gedacht hat, und dass fernerhin erst ästhetische Nothwendigkeiten der architektonischen Gliederung zu der Ausstattung des Denkmales mit vier grösseren Statuen, die sich der schon ursprünglich ins Auge gefassten Madonna und den Deckelfiguren gesellen, geführt hat. *Inwieweit etwa auch einzelne dieser vier Figuren schon für den Freibau beabsichtigt waren* und nun wieder zur Verwerthung gelangten, *bleibt in Dunkel gehüllt. Von einem festen, die Gestaltung bedingenden geistigen Programme in Bezug auf die Statuen kann also bei Beginn der Beschäftigung mit dem Doppelgrabmal nicht die Rede sein.* Dies zu betonen, ist von Wichtigkeit.

In allen besprochenen Skizzen haben wir nur die Entwicklung des Doppelgrabplanes überhaupt im Auge, d. h. eines und desselben Grabmales. Welcher Art das andere werden sollte, d. h. welche Figuren in ihm in der gleichen Architektur ihre Aufstellung finden sollten, welche Statue vor Allem die Stelle der Madonna einzunehmen bestimmt war — darüber sagen uns die Skizzen Nichts.

Wann aber sind diese entstanden und wie lange hält Michelangelo an dem Plan der Doppelgräber fest? Die Beantwortung dieser Frage begegnet grossen Schwierigkeiten.

Im Juni 1524, als der Plan des Päpstegrabmales aufgetaucht ist, scheint der Meister Zeichnungen für die drei Denkmäler mit je zwei Sarkophagen eingesandt zu haben. Solche Zeichnungen hatte wenigstens der Papst gewünscht. Das Holzmodell, das von Januar bis März 1524 ausgeführt worden ist, wäre demnach das Modell des Doppelgrabmales gewesen, und die Steinarbeit des einen, die Ende

März begonnen ward und die im Juni angeblich „so gut wie fertig“ ist, wäre für dieses Doppelgrabmal bestimmt gewesen. Auch die Thonmodelle für die Figuren: für die Deckelfiguren und die Flüsse, mit denen Michelangelo bis Oktober beschäftigt ist, die Blöcke, die für sie in Carrara gebrochen werden, hätten also dem Doppeldenkmal angehört. Die litterarischen Quellen scheinen hierüber keinen Zweifel zu lassen. Nun zeigt aber der Entwurf, den wir als definitiven betrachten mussten, die Flussgötter gar nicht! Es wäre also unrichtig, ihn als definitiven zu bezeichnen? — Ebenso unmöglich aber ist es anzunehmen, dass der einzige Doppelgrabentwurf, der die Flussgötter zeigt, Nr. XV, zur Ausführung bestimmt worden sei. Man müsste also voraussetzen, dass mit jenem angeblich definitiven Entwurfe noch eine Veränderung vorgenommen worden ist. Wie aber wäre diese denkbar? Doch nur, wenn man sich die Postamente der Sarkophage ausgehöhlt und die Flüsse in ihnen untergebracht dächte, und diese Annahme ist ausgeschlossen. Und weiter: jene Modelle der Deckelfiguren, die man im Herbst in Marmor auszuführen beginnt — es können doch unmöglich Modelle für jene im angeblichen definitiven Entwurf skizzirten Figuren gewesen sein? Dann hätte Michelangelo ja jene Blöcke später verwerfen müssen, denn die später entstandenen Deckelstatuen zeigen doch eine ganz verschiedene Haltung. Wir hören aber Nichts davon, dass er später neue Modelle gemacht und andere Marmorblöcke beschafft, im Gegentheil zeigen die litterarischen Angaben, dass er die Arbeit an jenen Blöcken fortgesetzt.

Wie ist dieser Widerspruch aufzuheben? Der oberflächliche Beurtheiler wird sagen: jener angeblich definitive Entwurf hat keine Bedeutung. Michelangelo wird noch einen anderen gemacht haben, in dem erstens unter den Sarkophagen die Flussgötter angebracht waren und zweitens die Sarkophagdeckel gewölbt waren und lagernde Figuren in der Gestalt trugen, wie wir sie heute sehen. Die Unmöglichkeit dieser Lösung des Widerspruches springt in die Augen: für die vier Deckelfiguren ist ja gar kein Raum vorhanden und die schweren, durch sie belasteten Sarkophage bedingten ein festes, nicht ein ausgehöhltes Postament.

Es bleibt nur eine andere Annahme übrig, die nämlich, dass schon im Anfang 1524, was auch immer uns bisher die litterarischen Quellen zu sagen schienen, der Gedanke der Doppelgräber aufgegeben und die Beschränkung auf einen Sarkophag eingetreten war, da nur im einfachen Grabmal sowohl die zwei Sarkophagfiguren als die zwei Flussgötter unterzubringen sind. Und eine Stelle in Fattuccis Brief, vom 29. Mai 1524, über die man leicht hinwegsieht, lässt, genau geprüft, diese Annahme vollständig berechtigt erscheinen. Sie lautet: „di nuovo vi priego, che pensiate

alle sepulture de due papi, cioe una per uno, et l'aultre due per e duci, che sieno due cassoni per vano, et cosi l'autro vano con dua cassoni per il magnifico Lorenzo et per il magnifico Giuliano, come era prima disegniato (Frey: Briefe S. 229).

Also: Michelangelo führt damals einen Entwurf aus, der anders ist als der früher gezeichnete. Da dieser früher gezeichnete, wie Fattucci selbst sagt, der der Doppelgrabmäler war, so ist der neue Entwurf der der einfachen Grabmäler. Nun wünscht man in Rom, als der Gedanke der Papstgrabmäler aufgetaucht ist, doch wieder die Doppelgräber und bittet um neuen Entwurf. Michelangelo sendet eine Skizze ein. Dieselbe wird das Papstdenkmal enthalten haben. Zugleich aber wird er in dem verlorenen Schreiben bemerkt haben: Doppelgräber für die Magnifici und Duchi könne er nicht mehr machen, sondern müsse bei der Ausführung der einfachen Grabmäler bleiben, da die Architektur des einen schon so gut wie fertig sei. Wir dürfen dies aus Fattuccis Brief vom 7. Juni 1524 schliessen, in dem es heisst: das Papstdenkmal an der Stelle des Herzogsgrabmales anzubringen, sei ja nun nicht mehr möglich: „ma per averne quasi fatta di quadro una, non ci è ordine.“ Da der Künstler in der folgenden Zeit an seinen Modellen und Statuen weiter arbeitet, bleibt es also bei den einfachen Grabmälern. Er hat seinen Willen durchgesetzt. Darauf deutet der spätere Ausspruch des Papstes (12. September 1526): „ich will, dass er es in seiner Weise mache, aber was das Grabmal Leos und mein eigenes betrifft, werde ich verlangen, dass er es nach meiner Art mache.“ Noch eine andere kleine Notiz ist in diesem Zusammenhange hervorzuheben: sie wird verständlich nur, wenn wir annehmen, dass Michelangelo Anfang 1524 das Doppelgrabmal aufgegeben und sich für das Einzelgrabmal entschlossen hat. Am 4. April schreibt Domenico Bertini aus Carrara von einer Figur, die bestimmt sei „unter oder neben den Sarkophagen (wörtlich: Sarkophagdeckeln) zu liegen“. Das „oder“ ist bedeutungsvoll: es handelt sich um einen Flussgott. Domenico weiss von früheren Plänen für das Doppelgrabmal: auf sie bezieht sich das „unter“; das „neben“ aber auf das seit kurzer Zeit beschlossene Einzelgrabmal.

So kann kein Zweifel bleiben: Anfang 1524 ist an die Stelle des Doppelgrabmales das einfache getreten!

Dachte Michelangelo bei den Entwürfen für das Doppelgrabmal an die Herzöge oder an die Magnifici? Dies ist schwer zu entscheiden. Wir werden noch sehen, dass die Herzogstatuen vorgebildet schon in den zwei Statuen auf Nr. XXIV erscheinen. Dies sagt aber Nichts, denn schon damals hatte Michelangelo Idealfiguren,

nicht Porträts im Auge. So lange wir die oberen Statuen auf XXIV nicht benennen können, bleiben wir im Dunkel. Nur Eines könnte entscheidend sein: die Deutung der Reliefs in Nr. XVI. Vorläufig müssen wir daran festhalten, dass die Entwürfe ebensowohl für das Monument der Duchi, wie für das der Magnifici bestimmt gewesen sein können. Ja, es frägt sich, ob der Künstler überhaupt bestimmt an die Einen oder die Andern gedacht hat und nicht vielmehr den allgemeinen Typus des Denkmales im Auge hatte.

3

Die Entwürfe für das Wandgrabmal mit einem Sarkophag

(Ende 1523)

XXV. Florenz. Casa Buonarroti V, 19. Thode 75. Ber. 1660 (nicht M.). Abb. Burger XXXIII, 2a. Ein Sarkophag, über dem in der Mitte, undeutlich, eine Nische mit geradlinigem Giebel angedeutet ist. Der schwer gebildete Sarkophag steht auf geraden Trägern und hat einen Deckel in Form zweier, eine Muschel einschliessender Voluten, deren jede in der Mitte nach oben, an den seitlichen Endigungen nach unten gebogen ist. Durch einige Linien scheint eine Korrektur angedeutet zu sein, die dem Deckel eine nach beiden Seiten abschüssige Form giebt. Im Wandfeld über der Muschel ein geflügelter Engelkopf. — Zwei andere flüchtige Skizzen zeigen Entwürfe des Sarkophagdeckels. Die eine, (b), bringt über einer lang ausgestreckten Volute, derjenigen eines jonischen Kapitäls vergleichbar, geradlinigen Giebelabschluss. Die andere, (c), runde Voluten, ähnlich den später wirklich ausgeführten. — Burger hält den Hauptentwurf für eine Studie zum Freibau. Dies scheint mir undenkbar. Die Sarkophagform zeigt mir deutlich den Übergang von XXIV zu der im Folgenden zunächst erwähnten Zeichnung XXVI; ja ist lehrreich für die Erkenntniss der verschiedenen Versuche, welche angestellt wurden, ehe die Entscheidung für die abwärts gekrümmten Voluten der definitiven Deckelform der Sarkophage getroffen wurde. Vgl. zu diesem Entwurfe weiter unten XXXII.

XXVI. London 1859—5—14—823. Thode 319. Ber. 1497. Abb. v. Geymüller S. 17, Fig. 23. Burger XXXIV, 3. Triumphbogenartiger Aufbau, durch Doppelpilaster in drei Theile geschieden: in der Mitte fast quadratische Nische, darüber oblonges Feld, links und rechts fensterartig gerahmte Nische mit rundem Giebel, darüber links kleines viereckiges Feld, rechts Medaillon. Auf dem Kranzgesims als Bekrönung in der Mitte eine

Trophäe (fälschlich von Burger, in den „Studien", als sitzende Figur gedeutet), über den Pilastern auf einem Sockel je zwei hermenartige Pfeilerchen, ein Medaillon haltend, von dem leichte Festons nach der Trophäe gezogen sind, an den Ecken des Gebäudes gleiche Hermen, die durch Festons mit den mittleren verbunden sind, und zwischen den Hermen links und rechts je zwei kauernde Figuren. Vor dem unteren Geschoss der Wandarchitektur steht, die volle Breite des Mitteltheiles einnehmend, ein Sarkophag; auf den abwärts gekrümmten Voluten seines Deckels, die eine Muschel einschliessen, lagern zwei Figuren (die links mit aufgestemmtem rechtem Bein), zwischen ihnen eine Guirlande angedeutet. In Nischen links und rechts (unter den Tabernakeln) sind sitzende Figuren geplant (nur die links, von Burger ohne bestimmenden Grund „Fides" genannt, ist angedeutet). Unten neben dem hohen Sarkophagpostament sind die Flussgötter gedacht (nur der links ist angegeben).

Die Zeichnung veranschaulicht auf das Deutlichste, wie Michelangelo, sich für das Einzelgrab entschliessend, an die früheren Entwürfe anknüpft, und beweist die Richtigkeit meiner Darstellung von deren Entwicklung. Die Bekrönung des Ganzen zeigt eine nur reichere Gestaltung der Gliederung von XXIV. Nun die Denkmäler den Capitani gewidmet sind, wird an die Stelle des Medaillons eine Waffentrophäe gesetzt; die kauernden Figuren werden verdoppelt; die Festons sind beibehalten, nur das Hermenmotiv ist neu. Die doppelte Pilasterstellung und den attikaartigen Abschluss finden wir schon in XXIII, die Guirlande unter dem Mittelfelde. In der Deckelform des Sarkophages und den darauf liegenden Figuren nimmt der Künstler einen Gedanken auf, der ihm zuerst bei den Plänen für den Freibau gekommen war (XII). Neu ist die seitliche Anordnung der Flussgötter, die in dem einen frühen Doppelgrabentwurf XV unterhalb der Sarkophage angebracht waren.

Das Wesentliche der später ausgeführten Grabmäler ist hier schon gegeben, aber der Entwurf liess sich so nicht verwirklichen, da er einen breiteren Raum beansprucht haben würde, als die Wand zwischen den Pilastern ihn darbot. Es musste eine Verschmälerung eintreten, und sie wurde erreicht durch Verengerung sowohl des mittleren Theiles, als der Seitentheile der Architektur. Wir finden diese Veränderungen in zwei Zeichnungen, die freilich nur — dies aber, wie der Entwicklungszusammenhang ergiebt, unzweifelhaft — Kopien von verlorenen Originalentwürfen sind und bis auf unwesentliche Verschiedenheiten mit einander übereinstimmen. Ehe wir sie betrachten, haben wir noch eine andere Zeichnung einzu-

schieben, die sich auf die Entwürfe in diesem Stadium der Entwicklung bezieht.

XXVI A. Aristotele da San Gallo. München, Kupferstichkabinet. Thode 385. Auf dem Blatt, das oben den ersten Entwurf von S. Lorenzo enthält. Abb. v. Geymüller S. 3, Fig. 2. Burger S. 370, Abb. 208. Es ist dies eine von Aristotele aus dem Gedächtniss gemachte Zeichnung, die bloss das architektonische Schema mit dem Sarkophag bringt, und zwar so etwa wie es XXVI und XXVII zeigen; im Besonderen XXVII ist es durchaus ähnlich. Nur ist in dem breiten Mittelfelde verzeichnet: una Madonna (also noch nicht der Capitano), was vielleicht darauf schliessen lässt, dass in dem Londoner Entwurf XXVI noch die Madonna geplant war. Dies veranlasste Fritz Burger zu der irrthümlichen Annahme, die Zeichnung betreffe das Grabmal der Magnifici gegenüber dem Chor. Auf der Zeichnung, welche übrigens die Thronsessel schon in der späteren Form zeigt, befinden sich nun links und rechts folgende von Burger nicht ganz genau gelesene Angaben, die alle auf die folgenden zwei Zeichnungen passen und daher beweisend für deren Zuverlässigkeit als Kopien originaler Entwürfe sind: „di michelagnolo in scto Lorenzo. In su lo coperchio della cassa una fiura adjacere e insul dado a pie della cassa un altra a sedere questa e facta a caso senza veder molto quella. Il dado da pie non so come si fia particularmente cioe delli adornamenti. E pilastri sotili e lungi e sono piramidati. E da chapo al quadro non e finito ne mancho in su i cantoni chredo ci vadia i spogle io non lo so. Questa sipoltura fra uno archo come apar qui abasso pocho isfondo cioe“ (bezieht sich auf kleine Skizze der Nische).

Dass auf der Zeichnung die bekrönenden Theile weggelassen, sagt Aristotele selbst; aber er erwähnt die spoglie, d. h. die Trophäe!

XXVII. Kopie. Wien, Albertina. Sc. R. 145. Thode 524. Ber. 1747. Abb. Handz. der Alb. VIII, 873. Die gesamte Anordnung ist die gleiche, wie in XXVI. Auch hier auf dem Kranzgesims die Trophäe, die Hermenpaare mit den Festons, die Eckkandelaber und die vier Trauernden. In der Mittelnische sitzt mit gespreizten Beinen (vom Kopisten ungeschickt wiedergegeben), die Rechte erhoben, auf einem Sessel mit Volutenarmlehnen der eine Duca, von zwei kleinen fliegenden Viktorien gekrönt. Über der Nische die Tafel mit Relief, welches darzustellen scheint, wie ein Gefangener von Männern vor den Feldherrn geschleppt wird (ein ähnliches auf einem Entwurf für die Fassade von S. Lorenzo). In den schmalen

Seitennischen, die über den runden Giebeln einen vasenförmigen Aufsatz zwischen zwei Voluten tragen, ist je eine Statue skizzirt; die rechts scheint schmerzlich die Hand zu erheben und den Kopf zu senken. Auf dem wie in XXVI gebildeten Sarkophag zwei, gleichfalls in der Stellung entsprechende liegende Figuren, die hier deutlich über ihren Schultern die Guirlande halten; deren Enden fallen bis an das Ende der Deckelvoluten herab. Die Statuen in den verengten Feldern links und rechts vom Sarkophag sind weggefallen. Die zwei Flussgötter mit ihren Urnen sind nicht mehr ausgestreckt gelagert, sondern, da der Platz zu schmal geworden, in mehr sitzende Stellung gebracht. — Eine Inschrift oben sagt: Lorenzos Grabmal. Dies ist aber irrig, denn „Himmel“ und „Erde“, sowie „Tag“ und „Nacht“ sind am Denkmal Giulianos, und dass dies von Anfang beabsichtigt war, beweisen die Zeilen auf Nr. LXIII (s. unten), die für die Deutung der Denkmäler so wichtig.

XXVIII. Kopie. Paris, Louvre Nr. 111. Thode 462. Abb. Burger, Studien, S. 15. Phot. Giraudon. — Diese Zeichnung ist von C. Coypel im Gegensinne gestochen worden, s. Abb. bei Steinmann: „das Geheimniss“, S. 62, Taf. VI. Der Kopist hat die strengeren Formen des Originales offenbar verweichlicht, auch einige Zuthaten gegeben. Alles Wesentliche geht aber, wie der Vergleich mit XXVII und XXVI erweist, auf ein Original Michelangelos zurück, und zwar auf ein anderes, als dem Kopisten von XXVII vorlag. Bei allgemeiner Übereinstimmung zeigen sich nämlich Verschiedenheiten in den Figuren. Die beiden Trauernden links auf dem Gesims sitzen hier nicht zusammengekauert, sondern mit herabhängenden Beinen. Die Stellung Giulianos ist hier mehr nach der Seite gewandt, kühn und vornehm; in der erhobenen Rechten hält er den auf den Sitz gestemmten Feldherrnstab. Nur eine Viktoria bekränzt ihn. Die Tafel darüber trägt statt des Reliefs eine Inschrift. Die Statue links, mit gesenkten Armen, hat den Kopf mit einem Tuch verhüllt, die andere rechts verhüllt mit den Händen das gesenkte Haupt. Die Deckelfigur rechts ist durch eine Mondsichel, die hinter ihrem Haupte angebracht, als Nacht gekennzeichnet. Die Flussgötter sind in ähnlicher Stellung; ihre Urnen sind aber nicht auswärts, sondern neben dem Sarkophagpostament angebracht. Dahinter sind je zwei Putten zu sehen.

Verschiedenes ist ersichtlich auf Rechnung des Kopisten zu setzen: die Muschelform des von den Hermen gehaltenen Medaillons, die Gestalt der Hermen, die Putten bei den Flussgöttern und vielleicht auch die Mondsichel in dieser Form.

Dass mit den beiden Statuen neben dem Herzog „Himmel“ und „Erde“ gemeint sind, wird Keinem entgehen. Die eine Gestalt rechts erinnert an Vasaris Schilderung von der Erde: „leidend gesenkten Hauptes“. Doch ist zu beachten, dass im Übrigen die Motive noch nicht die von Vasari genannten sind.

Dass es der Meister bei diesem Entwurf nicht bewenden lassen konnte, erklärt sich ohne Weiteres. Die unglückliche, durch die Enge des Raumes bedingte gezwungene Haltung der Flussgötter, deren eines Bein vor das Sarkophagpostament ausgestreckt ist, konnte ihn nicht befriedigen; auch musste ihm der überreiche Bekrönungsapparat unruhig und kleinlich erscheinen. Er sucht nun wieder Platz für die Flussgötter zu schaffen und erreicht dies, indem er die Mittelnische, sowie das Sarkophagpostament verengt. Zugleich vereinfacht er die bekrönenden Motive. So entsteht die folgende Zeichnung.

XXIX. Kopie. Paris, Louvre 737. Thode 494. Burger S. 369, Abb. 207. Die Flussgötter, die für diesen Entwurf bestimmend waren, sind wieder in gelagerter Stellung, nun aber so, dass sie sich mit dem Rücken gegen das Sarkophagpostament anlehnen. Der Sarkophag ist vereinfacht: die Muschel zwischen den Voluten ist weggelassen. Nur die lagernde Figur links ist skizzirt, und zwar entspricht sie (nicht der „Nacht“, sondern) schon wesentlich dem Crepusculo, nur ist das erhobene rechte Bein noch nicht über das linke, sondern hinten aufgestemmt. Die Guirlande ist aufgegeben. In der bereits schmalen Mittelnische der Herzog, mit gekreuzten Beinen: in der Haltung sich schon etwas der später ausgeführten Statue Lorenzos nähernd. In der Nische links trauernde Figur der Erde mit gesenktem Kopfe, in geschwungener Haltung; ähnlich wie in XXVIII, aber im Gegensinne, d. h. mit weiser Berechnung dem Herzog zugewandt! Die Statue rechts ist nicht angedeutet. Die Giebel der Tabernakel ruhen hier (wie schon in XXVII) auf Volutenkonsolen. Unmittelbar über ihnen das Gebälk. Auf dem Kranzgesims in der Mitte ein kleiner Aufsatz, schon ähnlich den späteren Thronen. Die Endigung der Pilaster wird durch eine neben dem Aufsatz sitzende Figur bezeichnet, die den Kopf vorbeugt und die Arme über einander legt. Eine andere links an der Ecke beugt sich nach links vor, nach unten schauend und die Linke klagend ausstreckend.

Von hier bis zu der Gestaltung, wie wir sie ausgeführt sehen, ist nur noch ein kleiner Schritt. Es wird eine weitere Verschmälerung eintreten, und die Figuren auf dem Kranzgesims werden verschwinden müssen, damit sich das Grabmal der Architektur der Kapellenwand einfüge. Noch ist, in unserem Entwurf, das Gebälk

über den Doppelpilastern unklar: es wird, wie das Gurtgesims, vereinfacht werden müssen. Noch ist das richtige Verhältniss zwischen den Deckelfiguren und dem Capitano nicht gewonnen: des Letzteren Figur wird grösser gebildet werden müssen.

Dieser letzte Schritt ist nun 1524 aber noch nicht geschehen. Der Anfang dieses Jahres aufgestellte definitive Entwurf muss dem unsrigen im Wesentlichen entsprochen haben, da in ihm ja die Flussgötter aufgenommen waren. Nur die Gesimsfiguren sind vermuthlich schon weggelassen worden.

XXX. Florenz, Casa Buonarroti XXXVII, 72. Thode 123. Ber. 1436. Abb. Burger, Studien, S. 28. Spezialstudie für die sogenannten Thronsessel auf dem Gesims. Sie haben im Wesentlichen schon die Form, die wir heute gewahren; nur zeigen sie an der unteren Fläche eine muschelförmige Nische und oben einen Aufsatz, der — obgleich hier sicher nicht an einen Sessel gedacht war — die Form einer Lehne hat. Für diesen Aufsatz auf dem gleichen Blatt rechts eine andere Skizze, unten der Grundriss des Thrones. In dem Feld neben diesem ist der Feston noch nicht angedeutet.

Zusammenfassendes.

Wie leichtfertig die apodiktisch auftretende Kritik, welche mehrere der erwähnten Zeichnungen als „barocke Erfindungen“ bei Seite schob, war, zeigt sich auch hier. Die gewissenhafte Untersuchung beweist, dass alle ihre Motive in ächten Entwürfen vorkommen und ein inniger unlöslicher Zusammenhang der Entwicklung zwischen ihnen und den originalen Skizzen besteht. Erst durch ihre Berücksichtigung wird sonst Unerklärliches verständlich. Wir sehen das Programm sich gestalten, und zwar genau in der Weise, wie es nach den fragmentarischen Überlieferungen geahnt werden konnte. Die Entscheidung für den einen Sarkophag hat zur Folge:

1. Dass die Statue des Capitano an die Stelle der Madonna in der Mittelnische tritt. Die Bedeutung des Feldherrn bringt die Anordnung einer, der Antike nachgeahmten Trophäe in der Mitte mit sich, die dann aber aus räumlichen Gründen weggelassen wird. Sie klingt am ausgeführten Denkmal nach in den Reliefs der Throne, die eine Trophäe darstellen!

2. Der früher schon gefasste Gedanke der Sarkophagfiguren wird gestaltet. Anfangs noch als Träger von Guirlanden gedacht — Motive der Sixtinischen Decke klingen, wie Burger richtig darlegte, nach —, erhalten sie den Charakter der Tageszeiten. Die

Sarkophagform mit abschüssigen Volutendeckeln wird von Vornherein festgestellt und hierdurch die Haltung der Figuren bestimmt. — Wie aber, wird hier eingeworfen werden, verträgt sich mit dieser Thatsache eine andere, die zuerst von Grimm, dann von Petersen und zuletzt von Gottschewski (Sitz. des kunsthist. Inst. in Florenz, Mai 1907) hervorgehoben worden ist — die nämlich, dass wohl der „Morgen" und der „Abend" genau den Kurven der Sarkophagdeckel angepasst sind, nicht aber „Tag" und „Nacht", deren untere Theile mit den auf den Boden aufgestemmten Füssen, seitwärts von den Deckeln, in die Luft ragen? Gottschewski gelangt zu folgenden Schlüssen: erstens, dass „Tag" und „Nacht" früher entstanden sind. Dies ist zuzugeben, wenn wir statt „entstanden" sagen: „angelegt". Zweitens: dass sie für eine horizontale Aufstellung ausgeführt waren. Dies ist auf das Entschiedenste zu bestreiten. Eine solche Aufstellung ist ganz undenkbar, wovon sich Jeder leicht überzeugen kann. Die Figuren sind für eine abschüssige Fläche komponirt. Drittens, dass sie horizontal auf den Sarkophagen lagen, und zwar so, wie es auf der Londoner Zeichnung XV zu sehen ist. Dies ist aus dem eben angegebenen Grunde unmöglich, aber auch aus dem anderen, dass es sich, wie wir sahen, beim Doppelgrab noch gar nicht um Gestalten dieser Art handelte. Viertens, dass die Überschneidung des Kopfes des Tages durch den Arm darauf hinweise: die Statuen seien für einen niedrigeren Sarkophag bestimmt gewesen, hätten also nicht das Brüstungsgesimse mit den Köpfen überschnitten. Mir scheinen beide Überschneidungen durchaus beabsichtigt, weil künstlerisch von grösster Wirkung! Fünftens, dass eine plötzliche Veränderung des Gesamtplanes, und zwar 1526 eingetreten sein muss. Dies wird durch alle meine Darlegungen einwandfrei widerlegt.

Auffallend aber bleibt die Thatsache freilich. Es giebt nur zwei mögliche Annahmen. Entweder hat Michelangelo Anfang 1524 thatsächlich für eine Weile die Volutendeckel aufgegeben und an ihrer Stelle gerade Giebeldächer angeordnet, da nur auf solchen die Statuen gedacht werden können. Oder er hat anfangs die vollkommene Lösung des Problems, die ihm später am Lorenzodenkmal gelang, noch nicht gefunden. Ich halte die zweite Erklärung für die richtige. Denn jene geraden Giebel müssten eine Ausdehnung gehabt haben, die unvereinbar mit der Architektur des Denkmales gewesen wäre, und, wie gesagt: die Form der Volutendeckel ist von Anfang an festgestellt. Es ist nicht der einzige Fall, dass Michelangelo an einer festen Berechnung der architektonischen Gegebenheiten bei Gestaltung seiner Statuen es hat fehlen lassen. Selbst bei dem

„Abend“ ist dies noch deutlich wahrnehmbar, denn er ist wie von der Volute herabgerutscht, was den Eindruck der gesamten Komposition beeinträchtigt.

3. Die Flussgötter, an die in einem früheren Entwurfe schon gedacht war, erhalten ihr Stelle am Boden neben dem Sarkophag. Ihre Unterbringung macht Schwierigkeiten. Der Gedanke, sie in sitzender Stellung zu geben, tritt ein, wird aber wieder aufgegeben. Der letzte Entwurf zeigt sie, mit etwas aufgerichteten Oberkörpern, an das Postament des Sarkophages gelehnt. Es sollte sich später zeigen, dass sie auch so nicht unterzubringen waren, und dies führte zu ihrer Ausscheidung. Wie es scheint, haben sich die Bedenken nach Fertigstellung der Modelle eingestellt, denn indessen Michelangelo die anderen Figuren alle in Marmor beginnt, zögert er mit der Ausführung der Flussgötter. Noch im Sommer 1526 hat er sie nicht angefangen. Und dann giebt er sie wohl auf, denn wir hören Nichts mehr von ihnen.

4. In die Seitennischen neben Lorenzo werden die Allegorieen von Erde und Himmel geplant. Sie also gehören zu den Statuen, die er nicht selbst ausführen wollte (17. Juni 1526), weil es auf sie nicht so ankäme. Erst 1533 erhält Tribolo den Auftrag, sie anzufertigen, wozu es aber nie gekommen ist.

5. Die aus früheren Entwürfen herübergenommene Idee von Klageweibern auf dem Gesims wird schliesslich aufgegeben, an den Trophäen aber noch lange festgehalten, da Silvio Cosini sie ausführen soll und erst 1527 aufgiebt.

Was aber aus allem Diesem sich schliesslich ergiebt, ist die Thatsache, dass die heutige Wandarchitektur die von Michelangelo selbst gewollte und für das eine Grabmal auch ausgeführte ist! Oder hat Burger Recht, wenn er behauptet, dass das Holzmodell, das im Januar 1524 begonnen wurde, nicht die jetzige Architektur gezeigt habe, da mit deren Maassen ja die Anbringung der Flussgötter unvereinbar gewesen wäre? Und Michelangelo habe doch an ihnen bis 1526 festgehalten! Die Architektur sei erst kurz vor seiner Übersiedelung nach Rom, „als Abbreviatur des in den Holzmodellen enthaltenen Gedankens“ von seinen damaligen Gehülfen ausgeführt worden. Das erscheint plausibel — wie aber findet sich Burger mit den Angaben ab,

1. dass die Architektur des einen Grabmales im Juni 1524 „so gut wie fertig“ ist,
2. dass am 17. Juni das eine Grabmal aufgemauert, das andere so gut wie fertig ist und aufgemauert werden soll?

Die erste Notiz berücksichtigt er nicht und die zweite deutet er so, als handle es sich um eine blosse Hintermauerung. Dies widerspricht aber dem Wortlaut, der, verbunden mit der ersten

Notiz, gar keinen anderen Sinn zulässt als den der Aufmauerung der Architektur. Also bleibt kein Zweifel darüber, dass gleich nach Anfertigung des Holzmodelles 1524 mit der Ausführung der Architektur begonnen worden ist, dass also das Holzmodell schon die Form der heutigen Denkmäler hatte. Und hiermit stimmt überein, dass der späteste uns erhaltene Entwurf Nr. XXIX ja im Wesentlichen ganz die heutige Architektur aufweist. Nur ist der Sarkophag schmäler gebildet und dessen Postament ganz schmal, so dass eben Platz für die Flüsse blieb.

Es bleibt den positiven Zeugnissen gegenüber keine andere Annahme möglich, als diese: Michelangelo entschloss sich, da er angesichts der Enge des Raumes keine andere Lösung fand, wohl oder übel dazu, die Flussgötter mit ihren Beinen vor die einrahmenden Pilaster der Kapellenarchitektur vorragen zu lassen. Vermuthlich wird es dies aber gewesen sein, was ihm die Arbeit an den Modellen und deren Ausführung verleidete. — Aus allem Dargelegten ergiebt sich, dass über seinen Plan des Skulpturenschmuckes, wie er 1524 entstand, kein Zweifel sein kann. Aber freilich nur für das eine Grabmal des Giuliano. In vollständiges Dunkel gehüllt bleibt, was für Figuren er in die Seitennischen des anderen Denkmales setzen wollte.

Dass bereits im Beginn 1524 an die Stelle des Doppelgrabmalplanes der des einfachen Grabmales getreten war, wird durch die Zeichnungen in unwiderleglicher Weise bewiesen.

4
Die Entwürfe für das Päpstedenkmal
(1524 und 1526)

Anfang Juni 1524 sendet Michelangelo einen Entwurf, dem Mitte Juni eine ausgeführte Zeichnung folgt, für das Päpstedenkmal an der Eingangswand ein. Am 12. April 1525 wird ihm die Zeichnung zurückgeschickt. Dann ruht die Angelegenheit. Erst am 6. Juni 1526 kommt Fattucci auf sie zurück: „von Neuem sagte mir am Freitag der Papst, er wolle sein und Leos Grabmal dort machen, wie ich Euch schon geschrieben. Ich antwortete ihm, dass bei den zwei Lavamani der Raum zu klein sei und die der Herzöge grösser und vielleicht auch schöner sein würden, und sagte ihm, sie würden besser in der Kirche (San Lorenzo) ihren Platz finden, falls sich ein passender Ort fände; wäre dies aber nicht der Fall, so könnte man ja die Kirche San Giovannino (degli Scolopi, gegenüber dem Palazzo Riccardi) bis zur kleinen Gasse niederreissen und einen Rundtempel bauen und dort beide Grabmäler unterbringen. Er erwiderte mir,

das würde 50000 Dukaten kosten; und ich sagte, man müsse Gott nur um die Lebensfrist bitten, dann wären die Kosten nicht zu gross. Diese Erörterung war ihm, wie mir schien, sehr lieb und er sagte: lassen wir erst diese zu Ende bringen; dann werden wir das thun, was man, und namentlich Michelangelo, uns räth.“ Am 12. September folgt dann jenes Wort: in Bezug auf das Päpstedenkmal wolle der Papst seinen eigenen Willen durchsetzen, d. h. wohl den Rundbau, der ihm eingeleuchtet hat.

Es scheint mir nun ausser allem Zweifel, dass uns Entwürfe nicht nur für das Wandgrabmal, sondern auch für den Rundbau von San Giovannino erhalten sind, welch' letztere uns mit einem bisher ganz unbekannt gebliebenen grossen Plan bekannt machen, der freilich in Folge der politischen Ereignisse, die 1527 eintraten, wieder aufgegeben worden ist. Leo X. und Clemens VII. erhielten ihr Grabmal später in Rom, und für den ersten Plan machte damals Michelangelo Skizzen, nach denen Alfonso Lombardi sein Modell anfertigte. Hierüber später Weiteres.

1. Das Wandgrabmal in der Medicikapelle.

Zwei Zeichnungen der Casa Buonarroti sind von Burger darauf bezogen worden; die eine mit vollem Recht. Doch ist ihm entgangen, dass sich in Oxford eine Skizze für das Gesamtdenkmal befindet.

XXXI. Oxford, Univ. Gall. 42. Thode 425. Eine ächte, mit Unrecht von Berenson bezweifelte und auf das Grabmal Giulianos bezogene Zeichnung. Auch hier ist die Wandarchitektur dreigetheilt; unter dem mittleren Felde, dessen Breite entsprechend, steht der nur flüchtig angedeutete Sarkophag, dessen Deckel offenbar dachförmig gemeint war. Die Architekturformen unterscheiden sich von den Herzogsgrabmälern. Die Nische im mittleren Felde zeigt einen gerade geschlossenen, fensterartigen Rahmen, der oben sich rechtwinklig in „Ohren“ verbreitert. Es ist eine Form, die in der Libreria vorkommt. Darüber ein kleines oblonges horizontales Feld zwischen zwei schmalen Pilasterchen. In den Seitenfeldern Tabernakel mit Segmentgiebeln; über ihnen ein gerader, pilasterartiger Streifen, über dem sich das schlichte Kranzgesims verkröpft; links und rechts vom Streifen eine Art Volute angedeutet. In der Mittelnische eine sitzende, segnende Gestalt. — Es ist eine Skizze, wie sie Michelangelo zuerst dem Papst eingesandt haben muss. Der Raummangel nöthigt ihn auch hier dazu, nur einen Sarkophag anzuordnen, womit man, wie wir hörten, in Rom später nicht zufrieden war. Die Reste beider Päpste hätten dann also in dem einen Sarkophag Platz finden sollen?

Eine handschriftliche Notiz verzeichnet eine Ausgabe am 16. Juni 1524, welches Datum sehr wohl mit der uns beglaubigten, dem Denkmal damals gewidmeten Beschäftigung stimmt.

XXXII. Florenz, Casa Buonarroti XVIII, 52. Thode 80. Phot. Alin. 1034. Abb. Burger XXXV, Fig. 1. Sorgfältig mit dem Lineal ausgeführte Zeichnung; wie ich glaube eben jene nach Rom gesandte, die der Meister 1525 zurück erhielt. Ausgeführt nur die Mittelnische, und zwar so, wie sie in XXXI skizzirt ist; das Tabernakel rechts nur in Umrissen angedeutet. Der Sarkophag steht auch hier auf hohem Postament, hat aber eine reichere Form erhalten. Er trägt einen flach abgerundeten Deckel und ruht auf hohen Löwenfüssen, vor denen vom Kasten ein Feston herabhängt. Der gewölbte Kasten selbst, der links und rechts bandartigen, vertikalen Beschlag zeigt, ist mit einer breiten Inschrifttafel versehen. Die sitzende Statue in der Mittelnische, genau in gleicher Haltung wie in XXXI segnend herabschauend, trägt hier eine Bischofstiara. Ist mit ihr einer der beiden Medici gemeint, oder etwa Petrus, zu Dessen Seiten dann die beiden Päpste ihren Platz gefunden hätten? Für die letztere Annahme könnte Vasaris Entrüstung über Bandinellis späteren Entwurf sprechen, in dem statt den Heiligen den Medici die Mitte des Denkmales zugewiesen ward, und auch der Umstand, dass dann ja nur der eine von Beiden, Leo oder Clemens, ausgezeichnet worden wäre. Immerhin bleibt es denkbar, dass in Analogie zu den Herzogsdenkmälern auch hier die Porträtstatue in die Mitte gebracht worden wäre, und hierfür spräche die Bartlosigkeit der Figur in beiden Zeichnungen. Nehmen wir aber dies an, dann liegt die Annahme nahe, dass *für die Seitennischen die Heiligen Cosimo und Damiano, als Schutzpatrone der Medici geplant waren*, also der Gedanke, sie anzubringen, zuerst aus der Beschäftigung mit dem Päpstedenkmal erwuchs. Mir scheint dies mindestens eine grosse Wahrscheinlichkeit für sich zu haben.

XXXIII. Florenz, Casa Buonarroti XLV, 103. Thode 158. Abb. Burger XXXV, 2. Eine gleichfalls sauber mit dem Lineal ausgeführte Zeichnung. Ein mächtiger Sarkophag auf geraden Füssen und mit einem spitzgiebligen Deckel, in dessen Mitte eine Muschel mit zwei Festons angebracht ist. Darüber an der Wand Tabernakelnische mit Segmentgiebel und oben seitlich unter den Ohren des Rahmens angelegten Voluten. Eine grössere Volute (in dem Original ganz deutlich), als Stütze gedacht, ist in die Ecke zwischen Gurtgesims und

Rahmen gelegt. Hierdurch wird der Tabernakelbau auf annähernde Breite, wie der Sarkophag, gebracht. Schwer auszudenken aber ist es, wie dann noch Seitentabernakel hätten angebracht werden können. Hierdurch würde die Wandarchitektur eine unverhältnissmässige Breite erhalten haben, die mit dem gegebenen Raum in der Kapelle nicht vereinbar erscheint. Wollte sich der Künstler bloss auf die Mittelnische beschränken? Eine Verwandtschaft des Entwurfes — auch im Sarkophag — mit XXV wird sich nicht leugnen lassen, so dass es fraglich ist, ob die beiden Entwürfe nicht zu einander gehören. Burger möchte aber doch wohl Recht haben, wenn er unsere Zeichnung auf das Päpstegrabmal bezog. Über ihr auf demselben Blatte befindet sich nämlich ein Grundriss, der auf den gleich zu besprechenden Rundbau Bezug hat.

2. Der Rundbau von S. Giovannino mit dem Päpstegrabmal.

Drei Grundrisse für einen Zentralbau, die in der Casa Buonarroti aufbewahrt werden, sind von v. Geymüller als erste Entwürfe für die bauliche Anlage des Juliusdenkmales gedeutet worden (s. oben S. 145), und Burger hat die gleiche Meinung vertreten. Die Annahme ist willkürlich; wir wissen Nichts von einem solchen Entwurfe des Meisters. Auch ist von beiden Forschern nicht beachtet worden, dass die Grundrisse in unmittelbarem Zusammenhang mit Mediciграbern stehen, was sich aus der folgenden Darlegung mit Sicherheit ergiebt. Aus diesen, wie aus anderen Gründen, können sie auch nicht, wie mir zuerst nahelag, auf S. Giovanni dei fiorentini in Rom (s. dies weiter unten) bezogen werden. Da wir nun ja wissen, dass der Gedanke, die Kirche S. Giovannino, eine Kirche der Medici, in welcher Leo X. seine kirchliche Laufbahn begonnen hatte, zu demoliren und aus ihr einen „Rundtempel" für das Päpstegrabmal zu machen, Fattucci und den Papst beschäftigte und dieser Plan Michelangelo nahe gelegt wurde, so kann es, meine ich, nicht zweifelhaft sein, dass die Grundrisse, deren zwei in der Mitte des Rundbaues einen wohl nur als Denkmal zu deutenden Bau zeigen, diesem Plane gelten. Und mehrere andere nicht beachtete Skizzen beziehen sich auch auf ihn. Es handelt sich hier also wieder um einen Freibau, und zwar innerhalb einer besonders für ihn geschaffenen Kirche.

XXXIV. Florenz, Casa Buonarroti LV, 121. Thode 170. Phot. Alin. 1021. Abb. Burger S. 315, 189. Grundriss einer Rotunde, welche durch vier Anbauten, in denen zwei Altäre angedeutet sind, in ein Viereck übergeführt wird; an der Vorderseite eine flache, breite Vorhalle mit je einer Rundnische links

und rechts. An der Hinterseite ein gleicher abgeschlossener Raum, aber ohne Nischen, mit rechteckigem kleinen Raum zwischen zwei kleinen Rundräumen. Die Rotunde hat einen Umgang von Säulen mit diesen entsprechenden, Nischen einschliessenden Wandpfeilern. Von den vier Seiten führt je ein Portaleinbau mit seitwärts angelegten Rundnischen und nach der Mitte zu vortretenden Säulen in das Innere. In der Mitte ein dominirender achtseitiger Grabmalbau mit an den Ecken vortretenden Wandpfeilern; er hat vier breitere Hauptseiten in den Achsen der vier Portaleingänge, die unmittelbar auf sie hinführen, und vier schmälere Eckseiten. Die vier Hauptseiten waren unzweifelhaft für vier Gräber bestimmt. Also sollten nicht nur die zwei Päpste, sondern auch die aus der Kapelle in S. Lorenzo verwiesenen Magnifici hier ihre Ruhestätte finden. In der Gesamtanlage knüpft Michelangelo, wie Burger richtig bemerkte, an S. Stefano rotondo an, in dem Freibau an einige Entwürfe, die er früher für den Freibau in der Kapelle S. Lorenzo gemacht. Denn dass er damals auch schon an eine achtseitige Anlage gedacht hat (III und XIV), sahen wir. Oder wären jene Skizzen auf den S. Giovanninobau zu beziehen? Darüber später. Wie sich Michelangelo den achteckigen Bau dachte, darüber giebt uns XXXV Aufschluss. — Eine kleine Grundrissskizze auf dem Blatte: Casa Buonarroti III, 104, Thode 69, wo auch eine flüchtige Skizze für eine Architektur, scheint sich auf einen der Portaleinbauten zu beziehen. F. Burger ergeht sich über diese Skizze im Rep. f. Kunstw. 1908 (XXXI, S. 104) in Phantasieen: sie zeige einen 1512 von Michelangelo gemachten Entwurf für den Chor von S. Peter!

XXXV. Florenz, Casa Buonarroti XLVI, 109. Thode 159. Der Grundriss des achteckigen Denkmalbaues führt uns auf S. Giovannino, doch sind die Wandpfeiler nicht vor den Ecken, sondern die vier Hauptseiten flankirend angeordnet. Eine Skizze daneben zeigt eine doppelgeschossige Anlage; nur das obere Geschoss ist in seiner Gliederung angedeutet: das Feld der Hauptseite enthält zwischen den Pilastern oder Säulen ein Nischentabernakel mit spitzem Giebel, die Nebenseiten rund geschlossene Felder. Eine dritte Skizze wiederholt in grösseren Verhältnissen das Hauptfeld, in dem hier aber eine Rundnische sich befindet. Einige flüchtige Grundrissversuche verrathen neue Gedanken für die Kirche: das Grundschema zeigt hier vier halbrunde Apsiden, die nur durch schmale Wände von einander getrennt sind. Hier ist ein deutlicher Hinweis auf die weitere Ausgestaltung des Zentralbaues, wie sie in den folgenden Grundrissen erscheint.

XXXVI. Florenz, Casa Buonarroti LV, 120. Thode 169. Phot. Alin. 1017. Abb. Burger S. 316, Nr. 190. Die Grundform des Zentralbaues erscheint hier als ein Achteck mit vier langen und vier kurzen Seiten. An die Langseiten — in den Diagonalen — sind halbrunde Apsiden gelegt, in denen sich vier Altäre befinden (die beiden vorderen als „sacrestie" bezeichnet). Im Osten vor der Schmalseite der Hauptaltar. Acht kräftige Pfeiler tragen die Kuppel und bilden einen Umgang. Im Westen ist eine Vorhalle, ähnlich wie in XXXIV mit Nischen, der „portico". Das Grabdenkmal in der Mitte ist nur durch vier Eckpunkte als viereckiger Bau angedeutet, derart, dass seine vier Fronten den Apsiden zugewandt, also diagonal angeordnet sind. Der Eintretende würde gerade vor sich die eine Ecke des Grabbaues gehabt und zwei Seiten in perspektivischer Verkürzung gesehen haben. Bei einer so unglücklichen Anordnung konnte es nicht bleiben. Eine neue Lösung des Problemes wird versucht in

XXXVII. Florenz, Casa Buonarroti III, 124. Thode 73. Phot. Alin. 1026. Abb. Burger S. 318, Nr. 191. In diesem Grundriss bleibt es bei den vier diagonal angelegten Apsiden, die hier aber in mächtige Mauermassen gebettet, durch je fünf runde Nischen belebt sind. Vier Vorhallen (portici), in der früheren Form mit je zwei Nischen, sind dem eigentlichen Kern des Gebäudes zwischen den Apsiden vorgelagert: die eine im Osten als Altarraum ist geschlossen, die anderen drei sind Eingänge. Acht gekuppelte Säulen bilden einen Umgang. In der Mitte steht der viereckige Grabbau, dessen Fronten sich hier dem Eintretenden darbieten. Der Grundriss ist also ein Quadrat mit abgerundeten Ecken und vier vorgelegten oblongen Vorhallen. Da wo die Vorhallen sich ins Innere öffnen, sind in den seitlichen Pfeilermassen halbrunde Nischen angebracht. Der Plan zeigt demnach eine reiche Belebung der Wandflächen durch Nischen. Details zu diesem Grundriss finden sich auf den folgenden zwei Zeichnungen.

XXXVIII. Florenz, Casa Buonarroti XXXIII, 36. Thode 103. Zwei Skizzen für den Grundriss der nach innen vortretenden Mauermasse mit den vor ihr befindlichen gekuppelten Säulen, welch' letztere etwas weiteren Abstand von einander haben, als in XXXVII. Eine Skizze daneben zeigt den Bogen, der zwei Säulenpaare verbindet.

XXXIX. Florenz, Casa Buonarroti XLV, 103. Thode 158. Das schon unter XXXIII erwähnte Blatt. Hier findet sich der Grundriss für einen Portikuseingang und die angränzende Apsis, wir sehen deutlich und genau mit XXXVII überein-

stimmend das Nischensystem. Der auf demselben Blatte befindliche Entwurf für das Papstgrabmal verräth, dass alle diese Entwürfe eines Zentralbaues in der Zeit der Beschäftigung mit der Medicikapelle in S. Lorenzo entstanden sind, und ist für meine Behauptung, dass sie den Plan des Umbaus von S. Giovannino betreffen, beweisend. Vielleicht ist auch der Grundriss eines Zentralbaues, Casa Buonarroti III, 123, Thode 72, den Fritz Burger (Rep. f. Kunstw. XXXI, 101) willkürlich als Entwurf für eine Kapelle des Juliusgrabes (1505) deutet, auf S. Giovannino zu beziehen — dies bleibt aber ungewiss und ich bespreche ihn daher später im Abschnitt: „Erhaltene unbestimmte Architekturentwürfe". — Ob der auf unserem Blatte befindliche Entwurf des Papstgrabmales nicht für den Freibau in S. Giovannino angefertigt ward? Es wäre wohl denkbar, doch lässt sich nichts Gewisses sagen.

Bei allgemeinen Entwürfen wird es gewiss sein Bewenden gehabt haben. Man liest aus den Zeilen der Briefe Fattuccis heraus, dass Michelangelo nicht geneigt war, auf dieses neue, grosse Unternehmen, von dem wir Näheres zum ersten Male durch die Zeichnungen erfahren, einzugehen. Immerhin wäre es ja nicht unberechtigt, unter jenen früher erwähnten Skizzen für einen Freibau eine oder die andere auf diesen späteren Plan zu beziehen. In Betracht kommen könnten freilich nur V—IX und etwa X, da die anderen zu deutlich den Zwang enger Raumbedingungen, der wohl in S. Lorenzo, aber nicht in S. Giovannino gegeben war, verrathen. Und bezüglich der Triumphbauten V, sowie VI—IX frägt es sich in der That ernstlich, ob sie nicht für den Rundtempel geplant waren. Dagegen scheinen mir die noch einfacheren architektonischen Formen zu sprechen, die im Jahre 1526 kaum mehr denkbar sind, was wohl auch für X gilt.

3. Die grosse Wandgrabarchitektur (für die Kirche S. Lorenzo oder für S. Maria maggiore in Rom).

Wir erfahren, dass wegen der Enge des Platzes in der Kapelle auch die Kirche S. Lorenzo für das Päpstegrabmal ins Auge gefasst wurde, und weiter, dass Michelangelo dem Alfonso Lombardi Skizzen für das Denkmal in Rom machte. Nun ist in der Casa Buonarroti ein bisher nicht beachteter Entwurf grösster Art enthalten, der, in Manchem den Medicigräbern verwandt, wohl nur auf den einen oder den anderen Plan bezogen werden kann.

XL. Florenz, Casa Buonarroti XXI. Thode 88. Phot. Alin. 1009. Feder. Der mittlere und der linke Seitentheil einer grossen Wandarchitektur, über deren Anlage der darunter gezeichnete Grundriss Aufschluss giebt. Der Mitteltheil zeigt zwischen

hohen Pilastern eine schmale Nische mit spitzem Giebel, über ihr eine Tafel von Voluten flankirt. Als Bekrönung sind kleine Pilaster mit Festons angedeutet. Unten steht der Sarkophag mit geradem, an den Ecken abgedachten Deckel und auf geraden Füssen, die sich in Voluten in der Mitte begegnen. — Die andere Wanddekoration links, ohne Sarkophag, in gleicher Höhe wie jene, ist in zwei Theile von ungleicher Breite durch Pilaster getheilt und zweigeschossig. Der breitere Theil rechts hat unten und oben ein Tabernakel mit Segmentgiebel und als Bekrönung, wie dort, zwei kleine Pilaster mit einem Feston. Der schmälere Seitentheil, ohne Bekrönung, zeigt unten eine viereckige schmale Nische, oben ein gerahmtes Feld. Dem Grundriss nach bildeten beide Wandarchitekturen ein Ganzes, und man hätte sich in Gedanken rechts vom Sarkophagaufbau eine gleiche Wanddekoration mit Nischen zu denken, wie links. Die beiden Wanddekorationen schlössen den Sarkophagbau in einer nicht tiefen Nische zwischen sich ein — freilich eine seltsame Konzeption! Ähnliche Grundrisse finden sich auf dem Entwurf für das Doppelgrabmal XIX. — Ich füge noch zwei andere eigenthümliche Entwürfe hinzu, über deren Bestimmung man im Unklaren bleibt, da sie sich in die Entwicklung der Denkmäler der Sakristei von S. Lorenzo nicht einreihen lassen.

XLI. Florenz, Casa Buonarroti XXVIII, 46. Thode 96. Eine dreigetheilte Wandarchitektur, mit flachem Spitzgiebel geschlossen und auf einem Sockel. Sie erscheint im Grunde als zweigeschossig gedacht, da in der Mitte ein Gurtgesims angebracht ist. Dieses aber wird durch eine hohe, breite Mittelnische mit Segmentgiebel und durch zwei gleich hohe, schmale Seitenfelder durchbrochen. Vor der Mittelnische steht ein Sarkophag. Nach rechts scheint eine Erweiterung der Architektur in einer nicht recht verständlichen Weise angedeutet. Das Ganze sieht mehr nach einer Flächendekoration als nach einem auf plastischen Schmuck berechneten Entwurf aus. Aber auch als einfache Flächendekoration bleibt es sehr befremdlich.

XLII. Florenz, Casa Buonarroti XXXIX, 107. Thode 128. Eine sehr breite, einstöckige Wandarchitektur, die man sich für zwei Grabdenkmäler angeordnet denken könnte. Nur die flankirenden breiten Wandpfeiler, die eine Nische mit Statue aufnehmen sollten, und der Sockel, der in der Mitte das Postament eines die Fassade theilenden Pilasters zeigt, sind angedeutet. Vor dem Sockel der linken Fassadenhälfte oder in einer Nische dieses Sockels ist eine liegende Figur — in der Art der Flussgötter — skizzirt.

5

Die Entwürfe für die einzelnen Statuen

Die Capitani.

Ob die Capitani bereits in den zwei über den Sarkophagen sitzenden Figuren auf unserem Doppelgrabentwurf XVII zu erkennen sind, bleibt unsicher. Doch ist es wahrscheinlich. In dem definitiven Doppelgrabentwurf XXIV aber erinnert die sitzende Statue links von der Madonna entschieden an den später ausgeführten Giuliano (im Gegensinne); und das Motiv des aufgestützten Kopfes, des Nachsinnens, bei der andern Figur an den Penseroso. Auffallender Weise aber ist die letztere bärtig, was gegen die Annahme eines, wenn auch idealen, Mediciporträts zu sprechen scheint. Dass hier der Ausgangspunkt für die Gestaltung der Statuen zu finden ist, wird im Folgenden nachgewiesen. Deutlich erscheint eine Capitanofigur, und zwar die des Giuliano, erst in den Entwürfen XXVII, XXVIII und XXIX an dem einfachen Grabmal.

Der gesonderten Betrachtung stelle ich eine Studie voran, die, bisher in ihren Beziehungen zu den Grabmälern nicht erkannt und von Berenson irrthümlich Sebastiano del Piombo zugewiesen, von grossem Interesse ist, da sie uns die Entstehung der ersten Gedanken für die Medicigestalten, und zwar später ausgearbeitete Motive der beiden Statuen, Giulianos und Lorenzos, in sich vereinigt zeigt.

XLIII. Paris, Louvre 708. Röthel. Thode 483. Ber. 2498: Seb. del Piombo. Phot. Br. 57. Ein jugendlicher, bartloser, mit einem Lorbeerkranz geschmückter Mann sitzt, den Kopf nach links im Profil gewandt, den Oberkörper, wie es scheint, in eng anliegenden Lederharnisch gekleidet, über den Beinen einen Mantel. Er hat die Füsse auf eine kleine Erhöhung gestellt, den linken Arm (in Verkürzung gesehen) aufgelehnt, den rechten in verdrehter Haltung, so dass die innere Handfläche nach aussen gewendet ist, an die Seite gestemmt. Die Zeichnung ist eine unverkennbare Studie für die Statue links von der Madonna im definitiven Doppelgrabmalentwurf XXIV, wo auch der Lorbeerkranz angedeutet ist: nur ruht der Arm hier im Schoosse und die Beinhaltung ist etwas verändert. Sie ist also als erster Entwurf der späteren Statue des Giuliano zu betrachten. Interessant aber, dass auch die charakteristische Haltung des rechten Armes der Statue Lorenzos hier bereits erscheint. — Mit welcher Vorsicht die Wickhoff-Berenson'sche Zuschreibung einer Anzahl Röthelzeichnungen, die früher für Originale Michelangelos gehalten wurden, an Sebastiano del

Piombo aufzunehmen ist, beweist dies Blatt, das, direkte Beziehung zu den Medicigräbern aufweisend, gewiss nicht von Sebastiano herrührt. Es Michelangelo selbst zuzuerkennen, habe ich freilich auch lange gezaudert, mich endlich aber doch dazu entschlossen, da es sich um eine Kopie einer verlorenen Originalskizze nicht wohl handeln kann.

Die folgenden Entwürfe beziehen sich auf die Statue Giulianos.

Giuliano Medici d. J.

Der erste Entwurf in XXVII und XXVIII zeigt uns einen Feldherrn in freier und kühner Pose auf verziertem Sitze, von einer Viktoria bekränzt. Etwas nach rechts gewandt, aber nach der anderen Seite Kopf und Blick richtend, das linke Bein etwas zurückgestemmt, legt er die Rechte auf das Knie und hält in der erhobenen Linken den Kommandostab, den er auf das linke Bein stemmt. (Die alte Inschrift auf XXVII sagt fälschlich, dass der duca Lorenzo gemeint sei.) Man sieht: den Künstler beschäftigt zunächst nur die allgemeine Idee des Feldherrn; die Differenzirung in zwei verschiedene Auffassungen ist noch nicht eingetreten. Beweisend hierfür ist der nächste Entwurf: XXIX. Hier zeigt sich bereits ein Übergang aus dem vorigen in die spätere Fassung, und zwar taucht nun das Motiv der gekreuzten Beine des Lorenzo auf: also schon die Vorstellung gefesselter Bewegung. Die Haltung der gesenkten Arme ist nicht deutlich.

Entwürfe, die die weitere Entwicklung zeigten, sind nicht erhalten. Nur eine einzige Studie hat auf Giuliano bezogen werden können: eine Kniestudie nach der Natur auf einer Kreidezeichnung in Haarlem (v. Marcuard Taf. XI. Thode 260. Ber. 1467). Da das Knie aber im Gegensinne zu der Statue gezeichnet ward und daneben die Seitenansicht eines Beines (Studie für eine der liegenden Figuren) gegeben ist, dessen Knie von vorne gesehen sich so ausnehmen müsste, so ist die von Berenson behauptete Beziehung nicht anzunehmen.

Von Zeichnungen nach der Statue erwähne ich die dem Heemskerk zugeschriebene Röthelzeichnung in den Uffizien (Nr. 253), vor Allem aber sechs herrliche Studien Tintorettos nach dem Kopf, von denen vier in den Uffizien (Nr. 1840, 1841), eine in der Christ-Churchsammlung in Oxford (Abb. bei Sidney Colvin: Sel. drawings III, Pl. XIV. Steinmann S. 116, Abb. 30) und eine in der Beckerath'schen Sammlung des Berliner Kupferstichkabinetes zu finden sind.

Ein Wachsmodell, dereinst in der Sammlung Rogers, Pendant zum Lorenzo und wie dieser nach der Statue verfertigt, wird in der Nationalgallerie zu Edinburg aufbewahrt (Thode 577. Stein-

mann: „das Geheimniss“, Taf. VII). Es sind einige Abweichungen von der Statue festzustellen: das linke Bein ist weiter zurückgeschoben, die gesamte Haltung ist aufrechter und gestreckter (als sässe die Figur auf einem nach hinten ansteigenden Sitz), der Oberkörper ist etwas nach rechts gesenkt. — Thonmodelle der linken Hand und des rechten Unterschenkels befanden sich in der Hähnel'schen Sammlung zu Dresden.

Eine fast getreue Kopie gab Michele Ghirlandajo in dem Kaiser auf seinem Gemälde der Marter der Zehntausend in der Florentiner Akademie (Nr. 184); für das Porträt Alessandro Medicis in den Uffizien (Nr. 1287) diente die Statue als Vorbild, ebenso für ein dem Salviati zugeschriebenes Porträt in der Sammlung Cleveland (Rassegna d'arte VII, S. 3) und für den jungen Martelli Bronzinos (vgl. Oskar Fischel: Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. XXVIII, S. 117 ff.).

Lorenzo d. J.

Die vom Entwurf XXIX ausgehende Entwicklung lässt sich nicht verfolgen. Von Skizzen konnte ich nur eine einzige finden, bei der man an Michelangelo selbst denken dürfte:

XLIV. Paris, Louvre 799. Thode 499. Kleine Kreidezeichnung. Bisher nicht beachtet. Hier ist der Penseroso dargestellt. Sie könnte ächt sein, aber etwas Bestimmtes lässt sich nicht sagen.

Frey (Dichtungen S. 343. LXI.) wird durch eine Skizze auf einem Autograph Michelangelos, die einen sitzenden Mann in etwas verkürzter Stellung zeigt, an Lorenzo erinnert. Steinmanns Meinung, der sogenannte „Canossakopf“ der Malcolm'schen Sammlung im British Museum sei Kopie einer Originalzeichnung, die für Lorenzo als Studie gedient habe, kann ich nicht beipflichten, da die Beziehung nur eine sehr allgemeine ist und es sich bei diesem Kopf, wie ich später darlege, um ein selbstständiges Kunstwerk handelt.

Zwei Zeichnungen in Wien (Albertina 450) und in den Uffizien (18209) sind nach der Statue verfertigt worden, ebenso Studien auf einer Zeichnung Raffaello da Montelupos in Oxford 43.

Ein Wachsmodell, dereinst im Besitze von Rogers (Passavant: Kunstreise S. 87), befindet sich in der Nationalgallerie zu Edinburg. Thode 576. Abb. bei Steinmann: Das Geheimniss S. 76, Taf. VIII. Kleine Abweichungen in der Haltung scheinen dafür zu sprechen, dass es von Michelangelo selbst herrührt: die Haltung der Beine ist noch ein wenig mehr gekreuzt, als in der ausgeführten Statue, der Kopf etwas mehr en face, der Zeigefinger der linken Hand ist nicht an die Lippe gelegt, die rechte Hand ist schräger

an das Bein gelehnt. Die Arbeit scheint mir aber nicht gut genug, als dass man sie Michelangelo selbst zuschreiben könnte; sie wird, wie der Giuliano, nach der Statue verfertigt worden sein.

Die Sarkophagfiguren.

Der Kompositionsgedanke der Deckelfiguren macht drei Phasen durch.

1. Er taucht bereits in einem Entwurfe für den Freibau (Nr. XII) auf und zwar sind die Figuren hier, wie später, auf abschüssigen Voluten lagernd gedacht. (Vergrösserte Abb. bei Burger, Studien, S. 19.) Die Figur links zeigt das angezogene Bein, wie es dann der Nacht gegeben ward, und scheint, wie Burger bemerkt hat, mit dem linken Arm über die Schulter nach dem Medaillon zurückzugreifen — war hier schon das spätere Festonmotiv geplant, also der Charakter der Figuren zunächst ein rein dekorativer? Dafür sprechen die verwandten Erscheinungen in XXVI und XXVII. — Auch eine kleine Skizze über dem frühen Doppelgrabentwurf XV zeigt eine auf einer abschüssigen Volute gelagerte Gestalt, und zwar in einer dem Abend ähnlichen Pose. Die Volute unter ihr hat schon die spätere Form.

2. Vier Entwürfe für das Doppelgrab — in einigen wird von den Figuren abgesehen — zeigen die Gestalten. Und zwar zunächst (XV) in sehr ausgestreckter Stellung mit wenig erhobenem Oberkörper, jede in zwei aufwärts geschwungenen Voluten. Dann (XVI) mit mehr erhobenem und aufgestütztem Oberkörper und mit mehr herangezogenen Beinen, jede sich den seitlich nach unten geschwungenen Voluten anbequemend. Aus den Darstellungen der beiden Figuren auf der Rückseite dieser Zeichnung zieht Burger den Schluss, dass die eine, (mit einem Schleier über dem Kopfe), deren Haupt als Todtenkopf charakterisirt sei und einen Gegenstand in der Hand betrachte, Veritas darstelle, die in einen Spiegel blicke, die andere, die einen Anker halte, Spes. Dies ist, wie die Kopie der Zeichnung in Düsseldorf erweist, vollständige Phantasie. Weder Todtenkopf, noch Spiegel, noch Anker sind zu gewahren. — Wohl aber mussten wir uns früher schon fragen, ob die Liegenden hier nicht als Statuen der Verstorbenen zu betrachten sind, da Letztere sonst in dem Denkmal nicht angebracht sind. — Hierauf erscheinen die Gestalten in XXII ausgestreckt auf geraden Deckeln. Endlich im endgültigen Entwurf XXIV ausgestreckt mit wenig erhobenem Oberkörper auf gerader Unterlage, die, von Voluten getragen, die Gestalt einer niedrigen Bahre hat. — Motive, die in den Statuen später verwerthet worden wären, vermögen wir nicht zu finden. Auch irgend welche Hinweise auf allegorische Bedeutung sind nicht zu entdecken. Es sind in Gedanken

oder in Trauer versunken ruhende Gestalten. Dass in den Doppelgrabentwürfen jeder Sarkophag nur eine Figur tragen konnte, erklärt sich aus den Raumverhältnissen und aus der Beziehung der Sarkophage auf eine dominirende Mitte. Sobald die Beschränkung auf einen Sarkophag eintrat, musste die bereits im Freibau geplante Anordnung von zwei Figuren auf dessen Deckel wieder in ihr Recht treten.

3. Der Gedanke, der für den Freibau aufgetaucht war, wird wieder aufgenommen: auf den zwei abwärts gekrümmten Deckeln zwei lagernde Figuren. Auf XXVI sind sie noch in einer mehr ausgestreckten Stellung: diejenige links entspricht der kleinen Skizze auf XV, nimmt also das dort gegebene, den „Abend" vorbereitende Motiv auf. Zwischen den Figuren ist ein Feston angedeutet. Deutlich als Träger des Festons, was Burger (Studien, S. 17 f.) ganz richtig gesehen hat, erscheinen sie dann auf XXVII: hier aber sind sie höher aufgerichtet. Die Haltung ist mehr bestimmt. Die linke Figur zeigt wie in XXVI und XV das hintere Bein gekrümmt aufgestellt, der linke Arm stützt sich auf, der rechte hält die Guirlande. Die Figur rechts (auf XXVI noch undeutlich) stemmt das vordere Bein an und stützt sich mit dem rechten Arm auf. Die Gestalten entsprechen sich also im Wesentlichen symmetrisch. In XXVIII zeigen sie die gleiche Haltung, nur sind sie hier fester und sicherer auf den Voluten gelagert, und zwar in der Art, dass nun das ausgestreckte Bein über die Volutenendigungen frei in die Luft herabhängt. Die Figur rechts ist durch einen Mond als Nacht gekennzeichnet. Noch ist die Guirlande vorhanden. Diese verschwindet in XXIX, ebenso wie die Muschel. Nur die Figur links ist angedeutet, und zwar ist der Oberkörper wieder mehr lagernd (ähnlich wie in XXVI) gegeben, und der Kopf ist nach vorne etwas nach der Seite rechts gewandt. Wir sehen hier den „Abend" schon fast genau vorgebildet, doch ist das hintere Bein noch nicht über das vordere gestellt.

Beiläufig bemerke ich, dass die so für die Sarkophagfiguren deutlich festzustellende Entwicklung in schlagender Weise die Richtigkeit der von mir oben gegebenen chronologischen Aufeinanderfolge der in Betracht gezogenen Denkmalentwürfe beweist.

Der Abend.

Wie eben dargelegt, haben wir eine Anzahl von Studien in den Denkmalentwürfen für diese Statue erhalten. Sie taucht zuerst erkenntlich in XV auf, erscheint hierauf in XXVI wieder, erfährt eine Abänderung in XXVII und XXVIII und gewinnt in XXIX schon fast die definitive Gestalt.

Detailstudien zu der Figur habe ich nicht auffinden können. Studien nach dem Crepusculo finden sich in den Uffizien (16984 und 6548, letztere dem Pontormo zugeschrieben), auf einer Zeichnung Raffaellos da Montelupo, gen. Michelangelo in Oxford (Nr. 43) und auf einem anderen Blatte in Oxford (Nr. 46).

Zwei Terrakottamodelle, die nach der Statue angefertigt worden sind, befinden sich, das eine im Besitze des Geh. Hofraths Ruland in Weimar (Detailabb. bei Steinmann: Das Geheimniss S. 85), das andere von Tribolo im Bargello zu Florenz (Nr. 171, vgl. Umberto Rossi: Archivio storico dell'arte 1893, VI, 13), wo auch eine kleine Elfenbeinnachbildung zu sehen ist. Eine solche in altem Ginori wird in Mailand im Castello Sforzesco aufbewahrt (Steinmann S. 84). Ein Thonmodell der linken Hand befand sich im Besitze Prof. Hähnels in Dresden. Thode 561. (Nachlasskatalog.) Eine Bronze im Louvre (Cat. des bronzes 1904, S. 147, Nr. 134).

Die Aurora.

In den Denkmalentwürfen XXVII und XXVIII ist zwar das Pendant zum „Abend" deutlich als Frau gekennzeichnet, doch ist sie nicht als Aurora, sondern als Nacht gedacht, und so ist auch in der Stellung keinerlei Beziehung zur Statue der Aurora zu finden.

Ich kenne keine Originalzeichnung für die Statue. Von Zeichnungen nach ihr erwähne ich eine im Louvre, eine in der Düsseldorfer Akademie und eine andere in den Uffizien (Nr. 17754).

Ein Thonmodell (ohne Kopf) befand sich in der Hähnel'schen Sammlung zu Dresden (Thode 560. Abb. Zeitschr. f. bild. Kunst 1876, XI, S. 94 und Steinmann S. 83. Gypsabguss im Leipziger Museum), ein Wachsmodell, das aus Sir Th. Lawrences Nachlassenschaft stammte, bei einem Herrn de Roveray (Passavant in Schorns Kunstblatt 1832, XIII, 266). Es ist wohl das jetzt in Oxford (Rob. 89) befindliche. Das im South-Kensington-Museum aufbewahrte kleine Thonmodell (Gherardini coll. 4119, 54) ist offenbar, wie die Tribolo'sche Terrakotta im Bargello (Nr. 170), nach der Statue angefertigt. In der letzteren Sammlung auch eine kleine Elfenbeinnachbildung. Drei Bronzen im Louvre (Cat. des bronzes, Nr. 135 und 138, und Samml. Thiers, Nr. 78).

Die Gestalt der Aurora wurde von Vasari für ein Gemälde, jetzt im Palazzo Colonna zu Rom (Nr. 7), benutzt.

Der Tag.

In den Denkmalentwürfen sehen wir die Gestalt nicht vorvorgebildet. Hingegen finden wir, wie schon v. Marcuard bemerkte, höchst interessante Kreidestudien nach dem lebenden Modell, welche die Statue vorbereiteten, in Haarlem.

XLV. Haarlem, Museum Teyler. v. Marcuard Taf. Xa. Thode 258. Ber. 1671. Kreidestudie: Rücken und linker aufgestützter Arm. Daneben der Arm zweimal wiederholt. Obgleich die Stellung nicht genau gleich, lässt die Haltung des Armes und der Hand doch keinen Zweifel darüber, dass die Studie im Hinblick auf den Tag entstand. Diese, und die folgende grossartige Zeichnung, ohne Frage ächt und in der Behandlung bereits die Zeichnungen zum Jüngsten Gericht vorbereitend, wurden von Berenson unbegreiflicher Weise für Kopien gehalten.

XLVI. Ebendaselbst. v. Marcuard Xb. Thode 259. Ber. 1672. Drei Studien zum linken Arme, mit angrenzendem Schulterblatt, mehr von der Seite links gesehen.

XLVII. Ebendaselbst. v. Marcuard XI. Thode 260. Ber. 1467. Unten: ausgeführte Kreidezeichnung für das linke Bein. Oben: zwei Studien für das linke Knie, von vorne und halb von der Seite gesehen (die erstere irrthümlich von Berenson auf Giuliano bezogen). Auch die Studie eines linken Oberschenkels war offenbar für den „Tag", nicht wie v. Marcuard und Berenson wollen, für die „Nacht" bestimmt. Deren Beinhaltung ist ganz anders. Auf der Rückseite befinden sich Röthelzeichnungen (nicht für die Sakristei, sondern) für die Libreria.

XLVIII. London, British Mus., Manuskript 21907. Thode 366. Ber. 1538. Auf der Rückseite des Blattes, welches das Manuskript eines Madrigales (Frey, Dicht., S. 402) enthält, die Anatomie eines Beines in der Art des linken Beines des „Tag".

Von alten Zeichnungen nach der Statue erwähne ich zwei in den Uffizien: nämlich in Röthel (Nr. 16983) und von Angelo Bronzino (Nr. 14778) — eine dritte (Nr. 12914), dem Tizian zugeschrieben, zeigt eine vom „Tag" inspirirte liegende Figur, — eine in Oxford (Nr. 46) und drei im Louvre (751, 771, 212).

Ein kleines Thonmodell befand sich in der Hähnel'schen Sammlung zu Dresden (Thode 562. Abb. Zeitschr. f. bild. Kunst 1876, XI, S. 94. Steinmann S. 83. Gypsabguss im Leipziger Museum). Hier war auch ein Modell des linken Fusses (Thode 563), vielleicht jenes, das am 20. April 1563 Alessandro Vittoria von Niccolò Zonfino bolognese kaufte (Cicogna: Iscrizioni Veneziane II, 126). Eine Terrakotta nach der Statue von Tribolo ist im Museo nazionale zu Florenz (Nr. 169, vgl. Ad. Rossi a. a. O.). Dem gleichen Künstler schreibt Steinmann eine Bronzenachbildung im Besitze des Herrn Dr. Adolf Hommel in Zürich zu (Abb. Taf. XIII). Eine solche findet sich, wohl im XVII. Jahrhundert entstanden, im Louvre (Cat. des bronzes S. 148, Nr. 136).

Die Nacht.

Die Gestalt taucht, wie wir sahen, zuerst undeutlich auf dem Denkmalentwurf XXVI auf, und zwar hier auf der rechten Seite des Sarkophagdeckels. In XXVII und XXVIII (mit Mondsichel auf Haupt!) ist das Motiv noch nicht ausgebildet, nur das (freilich steiler) aufgestemmte vordere Bein und der gesenkte Kopf weisen auf die spätere Stellung hin. Wenige Einzelstudien sind uns erhalten, nämlich, da das Bein auf dem Haarlemer Blatte Taf. XI auf den „Tag" zu beziehen ist, nur folgende:

XLIX. Florenz, Uffizien 1410, 18719. Thode 219. Ber. 1399c. Abb. Jacobsen und Ferri Taf. V. Drei Silberstiftstudien für das linke Bein.

L. Ebendaselbst. Rückseite. Abb. Taf. VI. Zwei Studien für das linke Bein.

LI. Oxford, Univ. Gall. Nr. 45 verso. Thode 428. Ber. 1712 (von Montelupo), vergl. Frey: Dicht., S. 332. Zwei kleine Studien für die Eule neben Studien für die Gruppe des Herkules und Antäus. Die Zeichnung ist sicher ächt. Die Eule noch in etwas anderer Haltung.

Von Zeichnungen nach der Statue hebe ich hervor eine in Oxford (Nr. 47) und drei im Louvre (210, 768, 771).

Ein kleines Thonmodell befand sich in der Hähnelschen Sammlung in Dresden (Thode 564. Abb. Zeitschr. f. bild. K. 1876, XI, S. 94. Steinmann S. 83. Gypsabguss im Leipziger Museum), dort auch ein solches von der linken Hand (Thode 565). Eine kleine Terrakottamaske im South Kensington Museum (Gherardini Coll. 4107—54. Abb. Steinmann S. 81), ein mit einem Tuch drapirter bartloser Kopf, wird ohne Grund als Studie für die Maske ausgegeben. Eine Terrakottanachbildung ebendaselbst dürfte, wie Rossi richtig bemerkt, von Tribolo herrühren und zu dessen drei anderen Nachbildungen im Bargello gehören. Von Bronzen nach der Statue in Paris hebe ich die im Katalog der Sammlung Thiers (Nr. 79) noch in die Zeit Michelangelos versetzte hervor, sowie eine andere grössere (Cat. des bronzes Nr. 137). Eine freie Kopie der Gestalt gab Vasari in seinem grossen Gemälde der Gallerie Colonna in Rom (Nr. 18). Auf Kameen, die in einen Tisch eingelegt sind, dargestellt finden wir „Tag" und „Nacht" auf dem Porträt einer kunstsinnigen Dame, gemalt von A. Bronzino (Uffizien 167).

Die Madonna.

Sie war wohl schon für den Freibau geplant, erscheint aber zuerst im Doppelgrabentwurf XVI und zwar stehend und das Kind hoch auf den Armen erhoben. Stehend scheint sie auch durch

bloss zwei Striche in XVII angedeutet zu sein. Hingegen auf XVIII en face sitzend und, wie ich glaube, mit dem Kinde zwischen den Knieen. Sitzend auch auf XX und XXI. Deutlicher gewahren wir die Figur auf XXII: das Kind steht auf dem Boden zwischen den Beinen der Mutter, die es mit beiden Händen hält. Ebenso in XXIII. In XXIV aber taucht ein neues Motiv auf; die sitzende Madonna hält in der Rechten über ihrer Brust weg ein Buch, nach welchem das zwischen ihren Beinen stehende, nach rechts sich wendende Kind mit erhobener Hand langt. Sie schaut mit anmuthig geneigtem Kopf nach links unten. Wir sehen, wie in dem Gesamtmotive Michelangelo an die von ihm beliebten früheren anknüpft.

Anfangs 1524 wird der Plan des Doppelgrabes und damit auch die Madonna in der Mittelnische aufgegeben. Als Michelangelo sich von Neuem mit der Statue beschäftigt, die nun für die dritte Wand bestimmt wird, giebt er auch das frühere Motiv auf und zeigt jetzt das Kind auf dem Schoosse der Mutter. Das bekannte Blatt von 1524 im British Museum, auf welchem er Antonio Mini zum fleissigen Zeichnen ermahnt, zeigt, dass er sich damals mit Madonnenstudien beschäftigte, und wir dürfen es daher wohl an dieser Stelle erwähnen, wenn auch die Studien nicht für die Statue verwerthet worden sind. Zwei andere wichtige sind ihr zu gesellen. Hingegen ist eine durch Mariette berühmt gewordene Zeichnung, die später im Besitze von Sir Th. Lawrence sich befand, jetzt im Louvre (Nr. 124. Ber. 1734. Abb. Lawrence Gall. Nr. 6. Symonds I, 294. Müntz: La fin de la Renaissance S. 400. Stich von M. A. Leroy), entthront und erkannt als eine Zeichnung nach der Statue, die auf der Rückseite des Blattes noch einmal, von der anderen Seite gesehen, wiedergegeben ist (Phot. Giraudon Nr. 1392). Ich gebe Berenson Recht, der sie Raffaelo da Montelupo zuschreibt, von Dessen Hand noch eine andere Zeichnung nach der Statue in den Uffizien sich findet (214, 1232. Jacobsen, Rep. f. K. 1898, XXI, S. 380).

LII. London, British Mus. 1859—5—14—818. Thode 314. Ber. 1501. Fagan XXIII. Phot. Br. 24. Zwei Madonnenstudien in Feder, die von Mini sehr ungeschickt daneben in Röthel kopirt worden sind. Die eine, im Kopftypus sehr an Donatello'sche Reliefs erinnernd, zeigt eine Frau, nach links gewandt sitzend, aber sich nach rechts wendend und mit beiden Händen das sie umhalsende Kind haltend. Die andere: die Frau en face sitzend und herausschauend, empfängt mit beiden Armen den Knaben, der über ihr rechtes Knie steigt und mit der Linken sich an ihr festhält. Auf der Rückseite Ausgabenotizen mit dem Datum 4. Oktober 1524. Grossartigste Studien von eindringlicher Wirkung.

LIII. Paris, Louvre 1973 (689). Thode 478. Ber. 1589. Rückseite. Phot. Giraudon 108. Ganz leicht hingeworfene Federstudien nach der Natur. Eine halbnackte Frau, den linken Fuss auf eine Erhöhung aufgestützt, das rechte Bein weit ausgestreckt, hält auf ihrem linken Bein das Kind, das — bereits ganz in der Stellung des Kindes in der Statue — an ihrer Brust trinkt. Sie schaut dabei, den Kopf wendend, nach links oben und streckt den rechten Arm nach links aus, als wollte er Etwas empfangen. Dieselbe Figur, aber ganz nackt und ohne Kind, ist links daneben gezeichnet, was seltsamer Weise Berenson entgangen ist, der sich frägt, warum die eine Frau die andere an der Schulter berühre. Wir sehen in dieser ungemein reizvollen Studie die Medicimadonna aus einem Lebenseindruck entstehen.

LIV. Wien, Albertina 152. Thode 526. Ber. 1603. Phot. Br. 34. Abb. Handzeichnungen Nr. 360. Hier erscheint die gleiche Figur wie in LIII, nur bekleidet und das Haupt nach rechts gewendet und gesenkt. Der Meister hat offenbar jene andere Zeichnung vorgenommen und ein wenig umgestaltet. Man sieht nämlich auf dem Wiener Blatt bei sorgfältiger Prüfung, dass anfangs der Kopf in der gleichen Stellung wie in LIII skizzirt war und erst dann die Änderung in der Haltung vorgenommen wurde. Den rechten Arm liess Michelangelo unausgeführt, weil er nicht recht wusste, was er mit ihm beginnen sollte. Diese herrliche, geistreiche Zeichnung ist nur von Morelli angezweifelt worden. Zu beachten ist nun, dass sie, wie Nr. LIII, offenbar schon 1504 entstanden ist, da auf der Rückseite sich die Studie eines Mannes für den Karton befindet. Michelangelo hat also ältere Studien vorgenommen und sie für die Medicimadonna verwerthet.

Zu bemerken ist ferner, dass auf einer Kreidezeichnung im British Mus. Pp. 1, 58, die für eine hl. Familie gedacht war, das Christkind in genau der gleichen Pose erscheint. Nur sitzt es hier auf dem rechten Bein der Mutter, die, etwas nach links gewandt, nach rechts schaut. Wie es scheint hat sich, wie einerseits die Medicimadonna, so andrerseits dieser Gedanke einer Komposition aus jenen Zeichnungen in Paris und Wien heraus gestaltet.

Das Motiv selbst aber ist im Grunde zurückzuführen auf jene herrliche um 1504 entstandene Zeichnung in der Casa Buonarroti (s. oben S. 113, Nr. XII).

Die weitere Entwicklung des Motives können wir aus Zeichnungen nicht erkennen. Das Genreartige wird umgewandelt zu einem Monumentalen, das Ungebundene zum räumlich Gesetzmässigen, Geschlossenen. Die Gestalt richtet sich gerade auf, das

ausgestreckte Bein wird herangezogen und über das andere geschlagen, aber das Kind bleibt dasselbe und auch die Kopfhaltung der Madonna erfährt nur eine geringere Veränderung im Sinne des ruhig Erhabenen.

Ein Thonmodell — abgebrochen sind Kopf, rechtes Unterbein und linkes Unterbein des Kindes — wird in der Casa Buonarroti (Thode 596), ein Wachsmodell in der Nationalgallerie zu Edinburg aufbewahrt (Thode 578). Ein zweites Thonmodell nach der Statue, früher im Praun'schen Kabinet zu Nürnberg, jetzt im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Nr. 211) wurde früher (vgl. J. Dielitz: Jahrb. f. Kunstw. 1869, II, 245) für eine Originalarbeit gehalten. Als eine solche galt auch die einst im Besitze Goris befindliche (Condiviausgabe, Not. ist. 110). Eine Bronze à cire perdue besitzt die Sammlung Thiers im Louvre (Gaz. d. beaux-arts 1862, XII, 296. Ch. Blanc: La coll. Thiers 1884). Der Tradition nach hätte Michelangelo sie Giovanni Salviati, Bischof von Florenz, geschenkt, aus Dessen Familie, die 1830 ausstarb, der Maler Camuccini sie erwarb und an Thiers verkaufte.

Die Heiligen Kosmas und Damianus.

Es sind mir keinerlei besondere Vorstudien für diese Statuen bekannt geworden. Auch in den Denkmalentwürfen sind sie nicht angegeben, denn die einzigen Gestalten, die auf sie gedeutet werden könnten, nämlich die über den Sarkophagen sitzenden Figuren in XVII und jene in XXIV sind, wie wir früher sahen, als Porträtfiguren der Verstorbenen aufzufassen. — Kopf und Arme des hl. Cosimo, von Michelangelo selbst in Thon gearbeitet, besass Vasari in Arezzo (VI, 634).

Die Flussgötter.

Durch die Auffindung des einen in voller Grösse, in Holz, Thon und Werg ausgeführten Originalmodelles zu einem der Flussgötter in der Akademie zu Florenz ist entscheidende Aufklärung über des Meisters ursprüngliche, später aufgegebene Absichten verschafft worden.

In einem Aufsatze der Zeitschrift für bildende Kunst 1905/6, S. 39, hatte Ernst Steinmann den Nachweis zu führen gesucht, dass in zwei kleinen Modellen von Flussgöttern von der Hand Tribolos im Museo nazionale zu Florenz Kopien nach den verlorenen Thonmodellen Michelangelos zu erkennen seien. An diese Untersuchungen anknüpfend und auf einer Notiz des Mediceerinventares von 1553 und 1559 (E. Müntz: Les collections d'antiques formées par les Médicis au XVIe siècle, Paris 1895, S. 51 und 53) fussend, fand Adolf Gottschewski im Bargello die kleine Bronzekopie eines

Flussgottes von Michelangelo, welche sich, wenn auch nur als Torso erhalten, durchaus von jenen Tribolo'schen Figuren unterschied, und eine andere kleine Bronze, welche diesen Torso theilweise ergänzt zeigt. Durch Adolf von Hildebrand auf ein grosses Modell in der Akademie hingewiesen, das, für ein Werk Pietro Taccas gehalten, in der Haltung dem Torso entsprach, erkannte er in diesem das Originalmodell Michelangelos, nach dem jener Bronzetorso angefertigt worden ist, und die Richtigkeit seiner Behauptung schien ihm durch Dokumente der Akademie, die Dr. Geisenheimer beibrachte, über jeden Zweifel erhoben. Daraufhin wies er Steinmanns Behauptung, die sich auf nicht ächte Zeichnungen zu den Medicigräbern stütze, als unrichtig zurück. Jene Modelle seien Tribolos selbstständige Arbeiten, die er für die Vervollständigung der Medicigräber entworfen habe (Gottschewski: Bericht im Kunsthist. Institut zu Florenz am 10. Februar 1906 in „Kunstchronik" 1906, Nr. 19. Und: „Ein Original-Thonmodell Michelangelos" im I. Bande des Münchener Jahrbuches S. 43).

Die von Gottschewski angezweifelten Zeichnungen sind von mir im Vorhergehenden als Kopien nach verlorenen ächten Entwürfen, also als glaubwürdig nachgewiesen worden. Es gilt also, die Frage noch einmal zu prüfen.

Die Flussgötter tauchen zuerst in dem frühesten Doppelgrabentwurf XV auf. Hier sind sie ganz ausgestreckt und unter den Sarkophagen liegend gedacht (nur der linke ist skizzirt). Auf dem folgenden XVI, da die Sarkophage hier eine andere Form erhalten haben, fehlen sie; ebenso in den weiteren XVII bis XXII und in dem definitiven Entwurf XXIV (fast sieht es so aus, als habe in XXII der Künstler vorübergehend daran gedacht, die Flussgötter auf die Sarkophagdeckel zu legen, denn bei dem Lagernden rechts glaubt man eine Urne zu erkennen). Also nach einem ersten Versuch sind die Flussgötter am Doppelgrab wieder aufgegeben worden.

Von Neuem aufgenommen werden sie in den Entwürfen für das einsarkophagige Grabmal. Und zwar sehen wir sie in dem Londoner Entwurf XXVI links und rechts vom Sarkophagpostament angeordnet (nur der links ist erkennbar). Der schmale Raum bedingte die ziemlich aufrechte Haltung des Oberkörpers; die Urne ist angedeutet. Eine Verengerung des Raumes musste nun im Folgenden vorgenommen werden. In des Aristotele Skizze XXVI A sind keine Figuren angegeben. In XXVII (Wien) aber finden wir die Flüsse links und rechts vom Sarkophagpostament, nun in kauernd sitzender Haltung, den einen Arm auf der Urne, das eine Bein vor dem Postament ausgestreckt. Ganz ähnlich auch in XXVIII (Paris, die Putten sind vom Zeichner hinzugefügt), nur halten sie

hier die Urnen mit dem Arm, welcher dem Sarkophag zugewandt ist. Mit diesem Entwurf ist der Meister nicht zufrieden. In XXIX (Paris) schafft er wiederum mehr Platz für die Gestalten. Nun liegen sie wieder, aber mit dem Rücken an das Postament angelehnt.

Für diese letztere Fassung muss sich Michelangelo entschieden haben, als er die zwei grossen Modelle im Jahre 1524 anfertigte. Damals dachte er sich den Sarkophag noch schmäler und dessen Postament gleichfalls schmal gebildet. Es ergab sich dann aber, dass die Berechnung eine falsche war: die Deckelfiguren bedingten einen breiteren Sarkophag und damit ging der Raum für die Flussgötter verloren. Michelangelo musste sich, wie oben dargelegt ward, entschliessen, die Gestalten die Kapellenpilaster überschneiden zu lassen — und dieser üble Umstand wird ihn veranlasst haben, mit ihrer Ausführung zu zögern und dann sie ganz aufzugeben.

Dass Michelangelo zwei grosse Modelle wirklich ausgeführt hat, erfahren wir durch Doni (J Marmi 1552). Auf die Frage des Fremden: „che stupende bozze di terra son queste qui basse", antwortet der Florentiner: „havevano a esser due Figuroni di marmo che Michel Agnolo voleva fare."

Drei Versionen des Gedankens treten uns also zeitlich aufeinanderfolgend in den Entwürfen entgegen: I. ganz auf den Boden ausgestreckte (Doppelgrabmal), II. kauernd sitzende, III. mit aufgerichtetem Oberkörper lagernde Figuren. Die letzte ist durch das Thonmodell in der Akademie vertreten. Es frägt sich nun, ob die Tribolo'schen Statuetten Originalentwürfe Michelangelos für die II. Version wiedergeben. Von vornherein ist es unwahrscheinlich, dass der Meister Modelle oder ausgeführte Zeichnungen dieser Art angefertigt, denn jene Entwürfe XXVII und XXVIII bezeichnen keine definitive Fixirung des Planes, sondern nur schnell wieder aufgegebene Versuche. Die ausgeführte Zeichnung XXVIII darf darüber nicht täuschen — denn sie ist eine Kopie, und die sorgfältige Ausführung ist dem Kopisten auf Rechnung zu setzen. Weiter erweist nun aber der Vergleich eine, wie mich deucht, entscheidende Verschiedenheit zwischen den Zeichnungen und den Modellen Tribolos. In jenen ist die Gestalt nach Kräften, mit Nichtachtung des engbeschränkten Raumes, ausgebreitet, indem das eine Bein, weit ausgestreckt, vor das Postament gelegt ist. In allen vier Modellen aber, von denen zwei im Bargello (Abb. bei Steinmann a. a. O. und Gottschewski S. 49) und zwei im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Abb. Steinmann: „das Geheimniss" S. 60 und 61) sich befinden, ist die Figur in eng zusammengekauerter Stellung. Für letztere, unschön und ungeschickt, Michelangelo verantwortlich zu machen, erscheint mir unzulässig. Ich

pflichte hierin Gottschewski und Burger bei und erkenne in ihnen eine Tribolo'sche Erfindung. Zweifellos aber ist dieselbe durch jene Entwürfe XXVII und XXVIII angeregt worden. Es handelt sich, wie Gottschewski schon bemerkt, um Modelle, die Tribolo für die Vervollständigung der Denkmäler gemacht haben dürfte. Wie unglücklich dieselbe gewesen wäre, zeigt Steinmanns Rekonstruktionsversuch (Abb.: „das Geheimniss" S. 28 Taf. V und Gottschewski S. 62).

Das grosse Thonmodell in der Florentiner Akademie.

Die Figur (Thode 579. Abb. bei Gottschewski 1, 7 und 8), an welcher der Kopf, die Arme, das rechte Unterbein und der linke Fuss fehlen, ist in lagernder Stellung gegeben. Der Oberkörper, halb emporgerichtet, ist halb nach der linken Seite gewandt, die Beine etwas nach der rechten. Das linke Bein, stark erhoben, ist scharf angezogen, das rechte weniger hoch ist nicht so scharf im Knie gebeugt. Der Kopf war offenbar nach vorne gestreckt, die Haltung der Arme ist nicht genau zu bestimmen. Die Technik, in der das Modell ausgeführt, entspricht den Angaben, die Vasari in seiner Introduzione der Vite (ed. Milanesi I, S. 153) und im Leben des Jacopo della Quercia (II, 110) giebt: über einem Holzgerüst, das mit Werg umwickelt, sind die Formen in Thon, dem der Haltbarkeit wegen Scherwolle beigemischt ist, modellirt.

Über die Geschichte des Modelles geben die Dokumente folgende Auskunft: aus der Medicikapelle kam es in den Besitz des Herzogs Cosimo. Dieser schenkte es dem Bartolommeo Ammanati, der seinerseits es am 28. April 1583 zu Studienzwecken für die jungen Leute der Akademie überwies. Es wurde im Studiensaal im Castello (S. Maria Maddalena dei Pazzi) aufgestellt, wo es 1589 einen Sockel mit Stangen, an denen es herumgetragen werden konnte, erhielt. Am 13. Oktober 1590 wird eine Bezahlung für eine Reparatur notirt. Noch 1791 wird es in einem Inventar: „il torso di Michel-Angiolo" genannt. Dann verlor sich die Kenntniss. In der Akademie bezeichnete man das Werk als Kopie nach Phidias, welch' seltsame Behauptung dann von Adolf Hildebrand durch die Annahme, es sei von der Hand Pietro Taccas, ersetzt worden ist.

Dass die Figur, entsprechend dem spätesten Denkmalentwurfe XXIX, mit dem Rücken an das Sarkophagpostament sich lehnen sollte, dürfen wir unbedingt annehmen; zu entscheiden aber, ob sie links oder rechts vom Postament gedacht war, wird kaum möglich sein. Doch möchte ich es für wahrscheinlicher halten, dass ihre Brust dem Beschauer zugewandt, d. h. dass sie links angebracht werden sollte.

Eine kleine Terrakottakopie des Modelles (aus dem Praun'schen Kabinet in Nürnberg) befindet sich im Besitz von Fräulein Anna Hähnel in Dresden (Thode 566. Abb. Burger, Studien. Taf. IV), eine kleine von Gottschewski, wie erwähnt, entdeckte und (Abb. 3, 4) publizirte Bronzekopie, in welcher aber das linke Bein in der Hälfte des Oberschenkels abgebrochen erscheint, im Museo nazionale zu Florenz. Von einem kleinen Flussgottmodell, das sich im Besitze des Prof. Emilio Santarelli in Florenz (Thode 598) befand, berichtet Gotti (I, 155). Vielleicht ist ein im Handel befindlicher Gypsabguss von diesem Exemplar abgenommen, da er einige Verschiedenheiten zeigt: nämlich vor Allem die fast gleiche Höhe der Erhebung der beiden Beine.

Vier Zeichnungen nun habe ich, da sie, wenn auch keine vollständige Übereinstimmung, so doch eine grosse Verwandtschaft mit dem Torso der Akademie zeigen und ihrer Behandlung nach in diese Periode gehören, als Studien für einen Flussgott namhaft zu machen.

LV. Oxford, Univ. Gall. Nr. 6. Thode 390. Ber. 1548. Kreide. Männlicher Akt eines gelagerten Mannes mit halb aufgerichtetem, nach hinten gewandtem Oberkörper. Das rechte Bein ist aufgestützt, das linke höher emporgezogen. Zwischen beiden ruht der rechte Arm. Die Gestalt, deren Kopf und linker Arm unausgeführt blieb, ist von der Seite gesehen. Hier könnte man wohl eine erste Studie für den Torso selbst gewahren. Robinson fand in ihr irriger Weise eine Ähnlichkeit mit dem Mann, der eine Hose anzieht, im Karton von Pisa, Berenson ebenso irrig eine Studie für die „Nacht", an welche das Motiv in keinerlei Weise erinnert.

LVI. Ebendaselbst Nr. 7. Thode 391. Ber. 1549. Offenbar dasselbe Modell, nur mehr vom Rücken aus gesehen. Kopf, linkes Bein und rechter Arm sind nicht ausgeführt. Der linke Arm, dessen oberer Theil angedeutet ist, war aufgestützt. Die Beziehung zum Torso tritt hier noch deutlicher hervor. Berenson meint, es sei eine Studie für den „Tag", woran auch Robinson schon gedacht — eine unhaltbare Ansicht, da die Stellung ganz verschieden ist.

LVII. London, Brit. Mus. 1854—5—13—1. Thode 282. Ber. 1489. Fagan XL. Phot. Br. 14. Röthel. Eine gelagerte, männliche Figur, mit halb aufgerichtetem Oberkörper, schräg von der Seite gesehen. Das linke Bein ist hoch aufgestemmt, das rechte niedriger aufgestützt. Aufgestützt war auch der rechte nur angedeutete Arm, der nur flüchtig skizzirte Kopf etwas gesenkt. Der Körper hat nicht die scharfe Wendung nach hinten, wie im Torso — im Übrigen aber erscheint auch

hier die Stellung dem Torso sehr verwandt. Berenson hielt es für möglich, dass die Skizze für die Figur unter dem Sieger des Juliusdenkmales bestimmt gewesen.

LVIII. Ebendaselbst 1859—6—25—569. Thode 312. Ber. 1498. Verso. Liegende Figur, nur Oberkörper und angezogenes linkes Bein, gleichfalls dem Torso sehr verwandt.

Den freilich verunglückten Versuch einer theilweisen Ergänzung des Torso hat der Verfertiger der von Gottschewski im Bargello gefundenen kleinen Bronzekopie (Abb. S. 45) gemacht. Hier ist ein bärtiger Kopf, nach der rechten Seite gewandt, ein Wasserkrug neben dem rechten Arm und im Rücken ein Baumstumpf hinzugefügt. Wie eine Rekonstruktion wirkt auch der Flussgott in dem Bronzerelief Vincenzo Dantis im Bargello (Abb. Gottschewski S. 55).

Von der Berühmtheit des Modelles in der Akademie und von seiner „symbolischen Bedeutung" für diese legen zwei, von Dr. Poggi aufgefundene Bilder aus dem Anfang des XVIII. Jahrhunderts Zeugniss ab. Das eine, im Magazin der Uffizien zu S. Salvi, den hl. Lukas betend darstellend, zeigt neben ihm als Wahrzeichen der Akademie den Torso (Abb. Gottschewski S. 60), auf dem anderen, jetzt in der Akademie ausgestellt, ist er einem lebensgrossen Porträt Michelangelos beigegeben.

Das zweite Thonmodell.

ist heute nicht mehr nachzuweisen. Gottschewskis Vermuthung, jener Fuss des „Tages", den Alessandro Vittoria 1563 kaufte, könnte ein Fuss von diesem Modell gewesen sein, entbehrt der Begründung. Wir wissen ja, dass Michelangelo grosse Modelle, wie das in der Akademie, auch für die Deckelfiguren gemacht hat.

Die stehenden Nischenstatuen in den frühen Entwürfen.

Es waren solche, in Anknüpfung an die geplante Wanddekoration des Juliusdenkmales, von Vornherein geplant; aber nur auf einem Entwurfe zum Freibau (V) sehen wir eine skizzirt. In den Entwürfen XV, XVIII und XIX für das Doppelgrab sind sie nur ganz flüchtig angedeutet. Erst in XXII tritt uns links die eine Gestalt etwas deutlicher entgegen (ähnlich in der Haltung wie diejenige in V), ein wenig nach rechts gewandt, die Arme vor der Brust, den Kopf etwas nach links gewendet. Ganz deutliche Erscheinung gewinnen sie uns erst im definitiven Entwurfe XXIV: links ein Jüngling in Frontansicht, mit einem Mantel bekleidet, der über den etwas erhobenen linken Arm hinwegfällt, den rechten Arm nach unten ausgestreckt; rechts ein bärtiger Mann im Mantel, die Arme über der Brust gekreuzt, nach rechts oben schauend. Kein

Attribut giebt darüber Aufschluss, an wen der Meister bei diesen beiden Figuren gedacht — jedenfalls noch nicht an „Himmel“ und „Erde“.

Himmel und Erde.

Erst in dem Entwurfe für das Denkmal mit einem Grabe, nämlich in XXVII, XXVIII und XXIX erscheinen, und zwar deutlich charakterisirt, diese Allegorieen. Wir gewahren, wie sich die Motive, und zwar die der Trauer, entwickeln. Die flüchtigen Umrisse lassen in XXVII links eine, wie es scheint, nach oben blickende, den rechten Arm erhebende, rechts eine in Verzweiflung die erhobenen Hände ringende Gestalt erkennen. In XXVIII sieht man links eine etwas nach links sich wendende Frau, deren Kopf durch ein Tuch ganz verhüllt ist, rechts einen Mann, nach der andern Seite gewendet, der den Kopf schmerzlich auf die erhobenen Hände senkt. In XXIX ist nur die Statue links angegeben. Ein neues Motiv der Trauer taucht auf: die in den Hüften gebogene Gestalt senkt den Kopf auf die Schulter und streckt in einer Geste der Verzweiflung den rechten Arm nach unten aus. Wir dürfen — auch hier wieder einen Beweis für die Richtigkeit unserer chronologischen Anordnung der Entwürfe findend — in ihr die unmittelbare Vorstudie für die Statue der Erde, wie sie später Tribolo in Auftrag gegeben wurde, sehen. Denn Vasari sagt: „die Erde, mit Cypressenkranz, die leidend gesenkten Hauptes mit offenen Armen den Verlust Giulianos beklagt.“ Die Statue des Himmels, der „mit erhobenen Armen, ganz lachend und festlich, die Freude bezeugt“, mag aus dem Motiv auf XXVII sich entwickelt haben — wie, wissen wir nicht, da sonst keine Studien erhalten zu sein scheinen. — Wie willkürlich es von Berenson war, Michelangelos Entwürfe für „Erde“ und „Himmel“ leugnen zu wollen, geht aus meiner Darlegung hervor.

Die Klageweiber.

Zuerst in dem definitiven Entwurfe für das Doppelgrab XXIV erscheinen oben auf dem Kranzgesims zwei kauernd sitzende Figuren. Die linke, eine halbbekleidete Frau, die nach rechts, wie es scheint, auf die Inschrifttafel weist (oder die Hände ringt), die rechte ein Mann, der die linke Hand auf seine Kniee legt. Hier ist der Ausdruck der Trauer noch nicht ersichtlich. Er tritt dann in den Entwürfen für das einfache Grabmal ein und steht offenbar in Beziehung zu der Konzeption von „Erde und Himmel“. Nunmehr sind es in XXVI und XXVII je zwei in schmerzlicher Versunkenheit hockende Frauen. Die hier noch monotonen Motive der Haltung sind in XXVIII differenzirt: das Paar links hockt auf dem Boden

sich gegenüber. Deutlich wirken Motive der Stichkappen in der Sixtina nach. Das Paar rechts, die Köpfe auf den Armen im Schooss tief gebeugt, lässt die Beine über das Gesims herunterhängen; eine herrliche, tief ergreifende Erfindung, die auf Anregungen von Seite der Antike hinweist. In der Folge verschwinden mit dem übrigen Bekrönungsapparat auch diese Gestalten.

Die Putten.

Sie erscheinen zuerst auf dem Kranzgesims in der Aristotelesschen Kopie XVI. Je ein Knabe eilt, ein Feston tragend, nach der Ecke zu: ein Nachklang der Ignudi der Sixtina. Ähnlich in XXIII. Auf XXII halten sie das bekrönende Mittelmedaillon und erscheinen, zu dessen Seiten ein Tuch hinter sich ausbreitend, auch auf dem definitiven Entwurf XXIV. — In den Entwürfen für das einfache Grabmal verschwinden sie. Statt ihrer, über den vier Pilastern gewahren wir einmal, nämlich in XXIX, sitzende Engel.

Die bekrönenden Hermen.

Sie finden sich zuerst in dem einfachen Grabentwurf XXVI und dann in XXVII und XXVIII, und zwar an Stelle der früher angebrachten Kandelaber. Dann wurden sie aufgegeben, und es blieben nur ihre Untersätze, die „Throne", übrig.

Die Trophäen.

Michelangelo hat, wie es scheint, lange an ihnen festgehalten. Silvio Cosini sollte sie ausführen — sie waren doch wohl für das Mittelfeld der Attika bestimmt. Erst 1527 sollen sie aufgegeben worden sein (Vasari). Zeichnungen für sie sind nicht erhalten.

Die Ignudi.

Sie erscheinen, Nachkömmlinge der Jünglinge in der Sixtina, in zwei Entwürfen für das Freigrab. Zuerst in I sitzend neben den Sarkophagen, in deren Höhlung sie sich einschmiegen, dann in XIII stehend, über dem Sarkophage an den mittleren, wie ein Altartisch vorspringenden Block gelehnt. In dieser Form gehen sie in den frühen Doppelgrabentwurf XV über und auch in XVI erhält sich das Motiv, nur dass die Figuren jetzt knabenhaft gedacht sind. Dann verschwinden sie.

In zwei Modellen der Sammlung Hähnel in Dresden glaubte Burger Modelle für sie zu erkennen (Thode 569. Abb. Studien, Taf. III, 2). Mir scheint es aber sehr unwahrscheinlich, dass Michelangelo Modelle für diese nur flüchtig durch seine Phantasie ziehenden Gestalten angefertigt, und zudem ist es auch nicht gewiss zu sagen, ob es sich hier überhaupt um Modelle von Michelangelos Hand oder Erfindung handelt.

Die Mittelstatue am Doppelgrabentwurf XV.

Eine schlanke jugendliche Figur in leichter, eleganter Haltung, die etwa an den Marmordavid erinnert. Sie erscheint nur hier. Burger vermuthete den hl. Lorenzo in ihr, wofür aber gar kein Anhalt gegeben ist.

Die Reliefs.

Während der Beschäftigung mit dem Doppelgrab taucht einmal, in Aristoteles Zeichnung XVI, der Gedanke einer reicheren Ausgestaltung der Architektur mit Reliefs auf. An Stelle der zwei Seitenstatuen neben der Madonna sind deren zwei angegeben, die, wie erwähnt, auf der Rückseite des Blattes und auf einer Düsseldorfer Zeichnung, mehr ausgeführt, wiederholt sind. Das Relief links zeigt vor einem Baum sitzend einen greisen Mann mit einer Violine zwischen zwei mit gesenkten Köpfen lauschenden Frauen. Auf dem anderen rechts scheinen zwei Frauen von einem Baum Früchte zu pflücken, die eine dritte in ihrer Mitte knieende Figur aufliest. Eine vierte wird dahinter sichtbar. Burger frägt — nachdem er den Gedanken an Orpheus und die thrakischen Weiber aufgegeben hat — ob in der ersten Darstellung nicht der hl. Ambrosius oder im Allgemeinen die Musik verherrlicht werden solle. Die andere deutet er als Mannahlese (göttliche Gnade), welche Auffassung aber ausgeschlossen ist, da ja das Pflücken von einem Baum dargestellt wird. An religiöse Vorstellungen darf man wohl keinenfalls denken. Eine sichere Deutung vermag ich nicht zu geben, doch scheint mir A. Groner (Achiv f. christl. Kunst 1907, S. 47) den richtigen Weg beschritten zu haben, wenn er hier Allegorieen findet. Ob seine Deutung die wahre, ist eine andere Frage. Er meint: die Figuren rechts pflückten Lorbeer für den Musiker. Gemeint sei, wie in Raphaels „Traum des Ritters": der vergängliche irdische Glanz und Ruhm und das unvergängliche Fortleben. Die Kunstpflege am Medicihofe verherrlichend, besagten sie, dass hier dem Künstler nicht bloss die Möglichkeit, sich unsterblichen Künstlerruhm zu sichern, sondern auch irdischer Glanz und Ruhm zu Theil werden. — Dies scheint mir nicht ganz klar. Ob Lorbeer von dem Baume gepflückt wird? Das ist eine willkürliche Annahme. Es sieht doch eher aus, als würden Früchte abgenommen und aufgelesen. Das Auflesen namentlich spricht dafür. Das heisst aber doch soviel, als die Vergegenwärtigung eines paradiesisch gesegneten, sorglosen Lebenszustandes. Also etwa: die Segnungen des Friedens. Und das Andere, allegorisch gefasst, kann doch wohl nur (wie Raphaels Parnass) die Kunst, also eine nur im Frieden gedeihende ideale Beschäftigung, bezeichnen.

Kämen wir somit nicht auf die Deutung: Allegoricen auf *das gute Regiment?*

Die Idee ist gleich wieder aufgegeben worden. Ein Relief finden wir dann wieder in XXIII (Oxford, Guise) angedeutet, und zwar in der Mitte der Attika. In XXIV sind Reliefs (das rechts mit liegender Figur, das links mit hockender Gestalt) an den Postamenten des Sarkophages geplant. — Dann im einfachen Grabentwurf XXVII gewahren wir in oblongem Felde über der Statue des Lorenzo eine Reliefdarstellung: wie es scheint wird ein Gefangener vor den Feldherrn gebracht. In der Folgezeit ist Nichts dergleichen mehr zu sehen.

Die grotesken Köpfe.

Vorstudien für die Masken, die sich sowohl an den Kapitälen, als an dem unteren Fries, am Panzer des Lorenzo und am Kästchen befinden, sind mehrere erhalten.

LIX. Windsor 16. Thode 535. Ber. 1610. Phot. Grosvenor Gall., Windsor 30. Die Beziehung zu den Denkmälern erkannte schon Berenson. Es ist eine Vorstudie für den Kopf des Frieses.

LX. Lille, Musée Wicar 95. Röthel. Thode 275. Phot. Br. 35. Von den sieben grotesken Köpfen erscheint der mittlere unten wie eine Vorstudie zu dem Kopf an der Brust von Giuliano, der rechts unten zu den Köpfen an den Endigungen der Schulterstreifen des Panzers, die Maske darüber zu dem Kopf an Lorenzos Kästchen. Drei andere Köpfe erinnern an die Masken der Kapitäle. Dass diese Zeichnung, die mit Unrecht von Morelli dem Bacchiacca zugewiesen ward, von Michelangelo, und zwar aus jener Zeit, herrührt, beweist ein anderes, sicher ächtes Blatt:

LXI. London, Brit. Mus. 1859—6—25—557. Fagan XXXVII. Thode 299. Ber. 1904. Phot. Br. 13. Abb. Ber. Pl. CXXXVII. Hier sind neben einer Studie für die Gruppe des Herkules und Antäus drei groteske Köpfe, deren einer später für das Jüngste Gericht benutzt worden ist. Eine direkte Beziehung zu den Masken der Gräber ist nicht zu finden, doch sind die Studien in dieser Zeit entstanden.

Nur als Kopien nach verlorenen Zeichnungen Michelangelos dieser Art sind einige andere Blätter zu bezeichnen: so eines mit grotesken Köpfen und Halbfiguren (der eine Kopf eine Wiederholung des einen auf LX) im Staedel'schen Institut zu Frankfurt a. Main Nr. 392 (Thode 247), ein anderes mit sechs Köpfen im Louvre Nr. 719, wahrscheinlich von Passerotti (Ber. 1741), und ein einzelner Kopf in der Casa Buonarroti VIII, 43. (Thode 39. Phot.

Alin. 1025.) Auch ein Stich des Meisters I H S im Besitz des Geheimraths Ruland in Weimar (Abb. Steinmann, Sixt. Kap. II, S. 546) ist hier anzuführen. Ich erwähne sie nur der Vollständigkeit wegen; denn direkte Beziehungen zu den Gräbern sind hier nicht vorhanden. Michelangeleske Masken finden sich auch in den Stichen des Adam Ghisi, B. 108—127.

Architektonische Details.

Hier ist nur verschwindend Weniges anzuführen.

LXII. Oxford, Univ. Gall. 75 verso. Thode 449. Ber. 1576. Vorstudie für eines der Pilasterkapitäle, mit einem Todtenschädel und Voluten darüber. Daneben ein Gesimsprofil.

LXIII. Casa Buonarroti LVIII, 10. Thode 177. Mit den Worten el cielo e la terra, el di e la nocte parlano u. s. w. Drei Entwürfe für die Basen der Pilaster, keiner genau mit den in Stein ausgeführten übereinstimmend.

LXIV. Ebenda LVIII, 9. Thode 176. Vier Entwürfe für Basen. Der unterste ähnlich den wirklich ausgeführten.

LXV. Ebenda XIX, 59. Thode 82. Profil einer Basis. Bez.: el modano delle colonne della sepoltura doppia disegno . . .

LXVI. Ebenda XIX, 61. Thode 84. Profil der gleichen Basis wie Nr. LXV.

LXVII. London, Brit. Mus. Malcolm (71) 1895—9—15—580. Thode 355. Den vorigen ganz ähnliche Profile von Basen.

Alte Reproduktionen der Gräber und Statuen.

Im Stich reproduzirt wurden die Gräber zuerst im Jahr 1570 von Cornelis Cort. Frühzeitig aber schon wurden auch Gypsabgüsse von den Statuen angefertigt. So am 8. Mai 1557 von Daniele da Volterra (fast alle die Figuren). Nach Borghinis Riposo 1584, S. 20 besass Ridolfo Sirigatto, Cavaliere di S. Stefano, Abgüsse der Statuen (die Nacht, Aurora und andere Figuren); auch Tintoretto, der an ihnen Studien machte, hatte solche. Später werden Abgüsse im Besitze Filippo Baldinuccis erwähnt (die „Nacht“ und der „Abend“, Bottari II, 531).

III

Deutungen

I

Michelangelos eigene Aussagen

Auf einen Entwurf zum Doppelgrabe (XVIII) bezieht sich die erste: hier ist zu lesen (vgl. Frey, Dicht. XVIII):

1. „La fama tiene gli epitafi a giacere non va ne inanzi ne indietro, perché son morti e e' loro operare e fermo“ (von A. Groner: Archiv für christl. Kunst 1907, S. 48, ganz falsch gelesen). Wie oben bemerkt, beziehen sich diese Worte offenbar auf eine mit flüchtigen Strichen angedeutete, in der Mitte über den Sarkophagen sitzende Frau und auf die Inschrifttafeln, die neben ihr über den Sarkophagen angebracht sind. Sie scheint die Arme nach ihnen auszustrecken. — „Die Fama hält die Epitaphien liegend; sie bewegt sich nicht vorwärts noch rückwärts, denn sie sind todt und ihr Wirken steht stille (erleidet keine Veränderung mehr).“ Dieser dichterische Gedanke sollte also in der Figur, die man sich demnach in unbeweglicher Stellung zu denken hat, ausgedrückt werden. Unklar bleibt nur das: tiene a giacere. Die Gestalt hält die Epitaphien nicht; diese sind vielmehr aufgehangen. — Sollte uns hier wohl ein Hinweis auf die Deutung auch der weiblichen Figur links auf dem Gesims in dem definitiven Doppelgrabentwurf XXIV gegeben sein? dort mit ihr die Fama gemeint sein? Das ist sehr wahrscheinlich, denn sie weist auf die Inschrifttafel hin. Wir hätten dann auch in ihrem Pendant, dem Manne, eine Allegorie zu sehen. Welche?

2. Auf einem Blatte der Casa Buonarroti (LVIII, 10) Nr. LXIII mit den Skizzen einiger Säulenbasen ist oben links zweimal: „el cielo“, rechts zweimal: „e la terra“ zu lesen und darunter (Frey, Dicht. XVII u. S. 313): „el Di e la Nocte parlano e dichono: noi abiano chol nostro veloce chorso chondocto alla morte el ducha Guliano: è ben gusto che e' ne facci vendecta chome fa. E la vendecta è questa: che avendo noi morto lui, lui chosi morto a tolta la luce a noi e chogli ochi chiusi a serrato e nostri, che non risplendon piu sopra la terra. Che arebbe di noi dunche facto mentre vivea!“ Frey hat in diesen Zeilen richtig den 1523 anzusetzenden Entwurf zu einem Gedichte erkannt. Er entstand aus der Beschäftigung mit dem einfachen Grabmal. Die pointirte Fassung verräth das poetische Spiel mit seiner eigenen künstlerischen Konzeption der „Nacht“. In wie weit aber wird durch die Verse auf diese Konzeption Licht geworfen? Es heisst zunächst: „Tag und Nacht haben in ihrem schnellen Laufe des Giuliano Leben zu Ende geführt“ — also „die Zeit wird Herr“ (Faust). Dieser Gedanke wird zum Ausgangspunkt einer Michelangelos Geist ganz entsprechenden ausgeklügelten Antithese: Giuliano rächt sich, indem er unseren Augen und damit auch der Erde das Licht raubt. Mit anderen Worten: das dem Todten gemachte humanistisch höfische Kompliment lautet: „mit deinem Tode ist der Erde alles Licht, aller Glanz genommen.“ Und zum Schluss noch eine Steigerung sehr geschraubter Art: „wenn Giuliano todt solches

vermag, was hätte er lebend aus uns gemacht?“ Dieser verstiegene Gedanke verliert sich ins Unbestimmte: Giuliano hätte nicht nur uns das Licht geraubt, sondern — was? Es bleibt wohl nur die eine Möglichkeit: „er hätte uns vernichtet, als überflüssig, weil er selbst der Erde das Licht gegeben.“

Es ist undenkbar, dass der Meister diesen Gedanken durch seine Gestalten „illustrirt“ habe. Dann hätte er diese erblindet darstellen müssen, was nicht der Fall und künstlerisch unmöglich ist. Sollen wir aber, von einer so genauen Übereinstimmung absehend, doch den Sinn der Verse insofern für entscheidend halten, als die düstere schmerzliche Stimmung von Tag und Nacht durch die Verdunklung der Erde, die mit Giulianos Tod eingetreten, hervorgerufen sei? Sagt dieser Schmerz: „wir, Tag und Nacht, haben alle Kraft und Freudigkeit verloren; durch Giulianos Tod sind wir zu ewiger Trauer verurtheilt“? Dann hiesse die Idee, die hier zu bildnerischem Ausdruck gebracht ist: „der Schmerz der Zeit über ihr eigenes Werk, den Tod.“ Es wird nicht abzuleugnen sein, dass diese von Michelangelo selbst gewiesene Deutung ernste Berücksichtigung verdient. Die ihr entsprechende Unterschrift unter den Sarkophagfiguren würde lauten: „die Todtenklage der Zeit.“

3. Auf eine verwunderte Frage der Florentiner, warum er den Statuen der Capitani nicht Porträtzüge verliehen habe, soll nach Niccolò Martelli Michelangelo, sie abfertigend, geantwortet haben: nach tausend Jahren werde doch Niemand mehr wissen, wie die Herzöge in Wahrheit ausgesehen hätten (Domenico Moreni: delle tre sontuose Capelle Medicee, Florenz 1813, S. 83).

4. Im Jahre 1545, wie Frey (Dicht. CIX, 16, 17, S. 409) endgültig festgestellt hat, verfasste Giovanni Strozzi sein Epigramm auf die Nacht:

La Notte, che tu vedi in si dolci attj
Dormir, fu da un Angelo scolpita
In questo sasso, et perchè dorme, ha vita.
Destala, se nol credi, e parlerattj.

Michelangelo antwortete mit den bekannten Versen:

Caro m'è 'l sonno et piu l'esser di sasso,
Mentre che'l danno et la vergogna dura.
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
Pero non mi destar, deh! parla basso.

So lange man dies Epigramm in die Zeit der Arbeit an den Gräbern (etwa 1530 oder 1531) versetzte, konnte man, obwohl auch so ohne Berechtigung, ihm entnehmen, Michelangelo habe in der „Nacht“ und somit auch in den anderen Gestalten seiner Em-

pörung über den Untergang der florentinischen Freiheit Ausdruck gegeben. Nun ist es erwiesen, dass es sich um eine späte Interpretation des eigenen Werkes handelt, und es drückt sich in den Worten zudem wohl nicht bloss Schmerz über die politischen Verhältnisse, sondern über den Charakter der Zeit überhaupt aus.

In den Briefen und Ricordi des Meisters werden nur die „capitani" und die „fiumi" genannt, die anderen Statuen werden nicht näher bezeichnet. Da wir aber die Angaben: „Himmel" und „Erde", „Tag" und „Nacht" in der Aufzeichnung haben, fehlt es uns an authentischen Zeugnissen nur für die zwei anderen Sarkophagfiguren und die Nischenstatuen neben Lorenzo.

2

Zeitgenössische Aussagen

1. Giovanbattista di Paolo Mini schreibt an Bartolommeo Valori am 29. September 1531 (Gaye II, 228): rimesi d'andare a vedere le dua femine, chosè feci altro dì, e infati sono cosa di grande maraviglia, e so che V. S. vide la prima, che figura per la notte cho la luna in capo elu cielo notturno; apresso questa sichonda la pasa per tutti e chonti di beleza, chosa mirabilissima; e di presente finiva uno di que' vechi cheio non credo si posa vedere meglio. Er erwähnt dann noch die „zu beendigende" Madonna und den „zu machenden" Lorenzo. — Giovanbattista scheint Nichts davon zu wissen, dass die zweite Frau Aurora und der Alte den Crespusculo vorstellt. Hätten ihm Michelangelo oder sein Neffe Antonio davon gesprochen, würde er es doch vermuthlich erwähnt haben.

2. Joh. Fichard in seiner Italia 1536, (Exzerpte von Schmarsow veröff. im Rep. f. Kunstw. 1891. XIV, 378) erwähnt Michelangelo, „cujus aliquot statuae marmoreae Herculis Minervae etc. nondum tamen absolutae ad S. Laurentium in camera prope chorum videntur." So wenig Bestimmtes also erfuhr ein Reisender im Jahre 1536, dass er den „Tag" für einen Herkules, die „Nacht" für eine Minerva halten durfte.

3. Benedetto Varchi in seinen Due lezzioni (1549. S. 117; die Rede wurde im Jahre 1546 gehalten) sagt gelegentlich des Einflusses Dantes auf Michelangelo: „chi non vede nel Bambino della Madonna della cappella di S. Lorenzo spresse nel marmo miracolosamente quelle due comperazioni miracolose: l'una nel XXIII (v. 121 ff.) del Paradiso:

Et come fantolin, che'n ver la mamma
Tende le braccia, poi che 'l latte prese
Per l'animo, che'n fin di fuor s'infiama.

Et l'altro nel XXX (v. 82 ff.):

Non è fantin, che si subito rua
Col volto verso il latte se si svegli,
Molto tardato da l'usanza sua.

Ma chi potrà mai non dico lodare, ma meravigliarsi tanto, che baste dell'ingegno, et del giudizio di questo huomo? che devendo fare i sepolcri al Duca di Nemours et al Duca Lorenzo de' Medici, spresse in quattro marmi, a guisa, che fa Dante ne'versi, il suo altissimo concetto, percio che volendo (per quanto io mi stimo) significare, che per sepolcro di ciascuno di costoro, si conveniva non solo un' Emisperio, ma tutto 'l Mondo, ad uno pose la notte e'l giorno, et a l'altro l'aurora, e'l crepusculo, che gli mettessero in mezzo, et coprissero, come quegli fanno la terra; la qual cosa fu medesimamente osservata in più luoghi da Dante, et spezialmente nel primo canto del Paradiso (v. 43 ff.), quando dice:

Fatto havea di la mane et di qua sera
Tal foce quasi, et tutto era la bianco
Quello hemisperio, et l'altre parte nera.

Es folgen zwei Sonette, die Varchi gelegentlich der Eröffnung der Kapelle verfasste.

Das erste ist an Lorenzo Lenzi gerichtet:

Lenzo voi dite il ver, se tali et tante
Fattezze et cosi pronte sono in quella
Aurora del Ciel: s'ella è si bella,
Felice è ben Titon piu d'altro Amante.

Certo a me par (com'io le son davante)
Sentir l'aura spirar: veder la stella,
Che le va innanzi: a la stagion novella,
Aprir le rose, et ogni Augel, che cante.

Taccia l'antica et la moderna storia,
Che questi sol tra noi vinto ha l'invidia:
Et è sol degno di immortal memoria.

Quest'un senza alcun par nel mondo, invidia
(Udendo ogn'hor si chiara et nuova gloria)
Praxitel, Scopa, Policleto et Fidia.

Das zweite wendet sich an Bartolommeo Bettini:

Piu non mi par Bettin del dritto fore
Leggendo, che de' Marmi huom s'innamora,
Poi, che l'oscura notte, et l'Aurora
Risplendente mirai del gran Scultore.

Senza lingua rimansi et senza core:
La notte dorme, et par, che dorma ancora:
L'altra si mostra ognhor, qual'esce fora,
A tor del Mondo il tenebroso horrore.

Ne la notte è però punto men scura
Per tale aurora: et l'aurora punto
Non perde di splendor presso a tal notte.

Divino ingegno, et man più, ch'altre dotte
Ha'l Ciel più, che mai largo, in un congiunto,
Perche l'arte non ceda alla natura.

Hier vernehmen wir zuerst die Namensbezeichnungen der Statuen auf Lorenzos Sarkophag: Aurora und Crepusculo. Und zugleich von einem ersten Deutungsversuch, den Varchi selbständig macht: nicht allein die Halbkugel, sondern die ganze Welt ward zum Sarkophag der Capitani. Das sagen die Allegorieen, deren jedes Paar Tag und Nacht, Morgen und Abend, wie die Erde, so den Sarkophag zwischen sich einschliessen und bedecken.

4. Gandolfi Porrino erwähnt in einem Gedichte (Varchi, Opere II, 645), die beiden Flussgötter:

E i magnanimi re del Tebro e d'Arno
I gran sepolcri aspettaranno indarno.

Es ist das einzige Mal, dass bestimmte Flüsse genannt werden.

5. Vasari in der I. Augabe seiner Vite 1550 übernimmt Varchis Deutung: Ma molto piu fece stupire ciascuno, che considerando nel far le sepolture del duca Giuliano e del duca Lorenzo de Medici, egli pensassi, che non solo la terra fussi per la grandezza loro bastante a dar loro onorata sepoltura, ma volse, che tutte le parti del mondo vi fossero, e che gli mettessero in mezo e coprissero il lor' sepolcro quattro statue: a uno pose la Notte et il Giorno, a l'altro l'Aurora et il Crepusculo. Er geht dann auf den pensoso Lorenzo und den fiero Giuliano, auf die Aurora und Notte näher ein. An anderen Stellen der Vita erwähnt er die Modelle zu Himmel und Erde, zu Kosmas und Damianus — nur von den Flüssen spricht er nicht.

6. Anton Francesco Doni in J Marmi (Ausg. von Fanfani 1863. vol. II, S. 21 ff.), die 1552 erschienen und in denen schon von Vasaris Vite die Rede ist (II, S. 24), bringt ein Gespräch zwischen einem Florentiner und einem Fremden in der Kapelle. Sie treten, nachdem sie die Madonna in der alten Werkstatt Michelangelos bewundert, von der Kirche S. Lorenzo aus in die Kapelle. Der Fremde ruft aus: oimè!

Der Florentiner: Erschreckt nicht gleich zu Anfang; erst begebt Euch auf die eine Seite und betrachtet diese gewaltigen Capitani und Figuren, diese Sarkophage, diese Frauen — und dann staunt! Habt Ihr sie ins Auge gefasst, dann dürft Ihr erstaunt ausrufen: ach! Aber sagt mir: was habt Ihr, dass Ihr so unver-

wandt diese Aurora anschaut? Ihr zuckt nicht mit den Wimpern, seid Ihr selbst in Marmor verwandelt?

Die Aurora spricht: Nicht viele Jahre sind es her, edelste Herren, da kam in Begleitung Michelangelos ein anderer Besucher, mit feinem Geiste begabt. Der heftete, nachdem er Alles angeschaut und betrachtet, den Blick auf meine Schwester, die Nacht, die Ihr dort seht, und so stark wurden seine Lebensgeister gefesselt, dass er ohne jede Bewegung verharrte. Michelangelo, als er dies bemerkte, riss ihn nicht aus seinem unverwandten Anschauen heraus, denn er maasste sich keine Gewalt über Gottes Geschöpf an: wohl aber über sein eigenes. Und so näherte er sich der Nacht, weckte sie auf und hiess sie den Kopf erheben. Sobald der in Erstarrung Versunkene fühlte und sah, wie sie sich bewegte, gerieth er selbst auch in Bewegung und kam dank dem Eingreifen des göttlichen Mannes wieder zu sich selbst. Und die Nacht senkte wieder das Haupt; und bei dieser Bewegung kam ihr linker Arm in eine andere Stellung, als sie ihm Michelangelo mit dem Meissel gegeben. Und so sah sich Dieser gezwungen, den Arm, wie Ihr seht, nochmals, und zwar in einer anderen anmuthigeren und bequemeren Haltung, besser, als sie selbst sie gefunden, zu machen. Ähnlich, wie Jenem, fürchtete ich, würde es auch diesem Edelmann, der mich so regungslos betrachtet, ergehen; und so sah ich mich, da mein Schöpfer nicht anwesend ist, gezwungen, selbst mich ein wenig zu bewegen, damit er aus der Ekstase seines Schauens wieder zu sich selbst komme.

Der Florentiner: Wer würde es, verehrter Fremder, jemals glauben, dass diese Aurora Euch das Bewusstsein wiedergeschenkt? Wird man Euch Glauben schenken, wenn Ihr behauptet, sie habe zu Euch gesprochen? Wart Ihr doch unbeweglich wie sie selbst geworden! Ihr aber sieht man es an, dass sie wieder zu kaltem Marmor geworden, das Wort noch auf den Lippen. Noch zeigt sie Bewegung; wer, der sie sieht, wird es leugnen können, dass sie sich noch bewegt?

Der Fremde: Die Gewalt, welche dieser Marmor über mich gehabt hat, versetzt mich in solche Verwunderung, dass ich kaum es mit Worten ausdrücken kann. Sprach diese göttliche Gestalt, von der Hand eines Engels geschaffen, nicht, so blieb ich ewig Stein. O was sind das für Wunder! Ich berühre den Stein, und sein Fleisch bewegt mich und entzückt mich mehr, als wenn ich lebendes berührte; ja, ich werde zum Stein, und sie lebendiges Fleisch.

Der Florentiner: Hier ist die Stelle, wo früher der Arm der Nacht angebracht war; und hier der andere, den er meisselte, als sie nicht in ihre frühere Stellung zurückkehrte. Was sagt Ihr

von einem Meister, wie Diesem, der an einer fertigen und so wunderbar angeordneten Figur einen ganzen Arm von der Schulter an zu verändern vermag?

Der Fremde: Wer liegt in diesem fleckigen Sarkophag?

Der Florentiner: Hier wurden die Reste des grossen Herzogs Alessandro beigesetzt.

Der Fremde: Eine Urne, würdig eines so bedeutenden Fürsten. Und diese grosse Statue eines Gewappneten oben?

Der Florentiner: Dieser und der auf der andern Seite stellen den Giuliano magnifico und den Herzog Lorenzo vor.

Der Fremde: Und hier am Boden, was sind das für erstaunliche Thonmodelle?

Der Florentiner: Michelangelo wollte zwei grosse Marmorfiguren aus ihnen machen.

Was in dieser Phantasie am meisten auffällt, ist die Behauptung, Michelangelo habe eine Veränderung mit dem linken Arm der Nacht vorgenommen, die Erwähnung der zwei Flussgottmodelle und die irrige Angabe, nicht der jüngere, sondern der ältere Giuliano sei dargestellt.

Auch an einer anderen Stelle der Marmi werden die Skulpturen erwähnt (I, 262), aber bloss aus Anlass einer witzigen Replik. Auf die Frage: welches die schönsten Steine von Carrara seien, erfolgt die Antwort: die der Sakristei von S. Lorenzo, und zwar vor Allem der zwei Capitani.

Schon in einem Briefe vom 17. August 1549, der Alberto Lollio gelegentlich einer Reise auf die schönsten Kunstwerke aufmerksam machen soll, hatte Doni die Skulpturen erwähnt, und zwar indem er den Einfall ausspricht, den er dann in den Marmi ausgeführt hat:

„habbiate avvertenza non vi rapire in estasi nel considerare quelle figure di marmo, et di non vi trasmutare in pietra. La stanza dove lavora, che v'è una Madonna che scese di Paradiso a farsi ritrarre. Un S. Cosimo morbido, pastore e ben lavorato di mano di M. Giovanni Agnolo et un S. Damiano magrone di Raffaello da Monte Lupo."

7. Condivi in seiner Vita, 1553, sagt, offenbar ohne Anschauung von den Denkmälern zu haben, Folgendes: „Es sind vier Grabmäler, aufgestellt in einer Sakristei, die zu diesem Behufe an der linken Seite der Kirche, der alten Sakristei gegenüber, erbaut wurde. Und obwohl sie alle eine Idee und eine Form zeigen, sind doch die Figuren alle verschieden in Bewegung und Haltung. Die Sarkophage sind in eine Art von Kapellen hineingestellt, und auf ihren Deckeln liegen überlebensgrosse Figuren, ein Mann und eine Frau, welche den Tag und die Nacht und beide zusammen die Alles verzehrende Zeit vorstellen. Und um diese seine Ab-

sicht besser verständlich zu machen, gab er der Nacht, einer Frau von wunderbarer Schönheit, die Eule und andere bezügliche Sinnbilder und ebenso dem Tag seine Kennzeichen. Und als Andeutung der Zeit wollte er eine Maus darstellen, da ja dies Thierchen beständig nagt und verzehrt, der Zeit vergleichbar, die Alles verschlingt. Oben an dem Werk hatte er hierfür ein Stückchen Marmor stehen lassen, ward aber an der Ausführung verhindert. Andere Statuen ferner sind dort, welche Diejenigen darstellen, für die die Grabmäler gemacht wurden, alle, kurz zusammenzufassen, mehr göttlicher, als menschlicher Art; aber vor Allen eine Madonna mit dem rittlings auf ihrem Beine sitzenden Kinde — ich halte es besser, über sie zu schweigen, als nur Weniges zu sagen, daher lasse ich es gehen."

„Die Alles verzehrende Zeit" — hier haben wir eine freilich recht ärmliche Erklärung, die aber der einen Seite des Gedankens in Michelangelos Gedichtentwurf entspricht. Woher hatte Condivi, der von der Aurora und dem Crepusculo gar Nichts zu wissen scheint, die Nachricht von der ursprünglich als Sinnbild geplanten Maus — aus dem Munde Michelangelos, der im Übrigen sich über die Denkmäler dem Schüler gegenüber kaum ausgelassen zu haben scheint? Die Möglichkeit dieser Annahme ist doch nicht ganz zurückzuweisen, da die Bemerkung, es sei die Zeit dargestellt, auf Gespräche mit Michelangelo zurückgeführt werden dürfte. Wo aber hätte die Maus sich befinden sollen? Pemsel übersetzt nicht richtig: an der Statue. Condivi sagt: per la significatione del Tempo . . . . in sù l'opera. Das heisst doch: in der Mitte des Werkes, welches, Nacht und Tag in sich schliessend, als Ganzes die Zeit bedeutet. In der Mitte zwischen den zwei Statuen aber ist ja Luft. Condivi muss also falsch verstanden oder sich falsch ausgedrückt haben — und die ganze Sache bleibt im Dunkeln.

8. Der französische Reisende der Lansdowne'schen Handschrift im British Museum (J. P. Richter: Rep. f. Kunstw. III, S. 290) verzeichnet 1574 seinen Besuch in der Medicikapelle. Er nennt irriger Weise den Giuliano: Alessandro Medici und erwähnt, dass in der Kapelle zu jeder Stunde des Tages wie der Nacht zwei Priester auf den Knieen zu Gott für die in den Grabmälern Beigesetzten beten. Die Angabe: zur Seite des Hauptaltares befänden sich Malereien einer Sündfluth kann sich nur auf die Kirche S. Lorenzo, nicht auf die Kapelle, beziehen.

9. Vincenzo Borghini (Il Riposo 1584, S. 65) sagt gelegentlich von Betrachtungen über die Erfindung der Künstler: „Eine auf guter Beobachtung beruhende Erfindung kann man diejenige nennen, die Michelagnolo in seiner wunderschönen Figur der Nacht brachte; denn nicht nur stellte er sie schlafend dar, sondern schmückte ihre Stirn mit dem Monde und brachte zu ihren

Füssen den nächtlichen Vogel an, Dinge, die auf die Nacht hinweisen, wenn schon die Alten sie in anderer Weise gemalt. Denn Diese stellten sie als eine Frau mit zwei grossen schwarzen Flügeln, einem Mohnkranz auf dem Haupte und in einem Mantel, der voller Sterne war, dar. Der Buonarroto erkannte, dass diese Verbildlichung mehr dem Maler als dem Bildhauer zustehe. Was die Aurora, den Tag und den Crepusculo angeht, so sind diese Figuren in ihren Stellungen und in ihrem Gliederbau gewiss nicht nur schön, sondern wunderbar, über die Erfindung aber weiss ich nicht was sagen, denn sie zeigen keines der Sinnbilder, welche die Alten ihnen gaben, um sie kenntlich zu machen. (Ein Tadel, der später von Quatremère de Quincy und Cicognara wiederholt ward.) Und wäre es nicht schon verbreitet, dass Michelangelo ihnen jene Bedeutung gegeben, ich wüsste nicht, ob irgend Einer, und verstehe er sich noch so gut darauf, sie erkennen würde."

10. Gio. Paolo Lomazzo nennt in seinem Trattato (lib. VII, cap. XIX) den Tag, die Nacht, den Crepusculo und die Aurora. Wenn er einmal auch die „Natura" erwähnt, so ist dies ersichtlich ein Druckfehler. Cicognara meinte, es sei eine neue Deutung.

Die Zahl der Zeugnisse, wie deren Gehalt, ist nicht gross. Gewisses darüber, ob Michelangelo selbst die Allegorieen des Lorenzodenkmales als Aurora und Crepusculo seinen Freunden gegenüber bezeichnet hat, erfahren wir nicht. Doch lassen Varchis und Vasaris bestimmte Angaben, sowie die letztangeführten Worte Borghinis es wohl mit Sicherheit annehmen. Die Deutungen beschränken sich auf zwei: auf die vom Meister selbst gegebene: die Todtenklage der Zeit und die Varchi'sche, die sich Vasari zu eigen machte und die in schlichtem Deutsch lautet: die Grabstätte der Medici ist das Grab der Welt, was doch nichts Anderes heissen kann, als: der Tod der beiden Herzöge bedeutet das Ende der Welt, oder, wenn wir nicht auf Logik dringen, und mehr Vasari folgen wollen: selbst die Erde genügt nicht, der Todten Grösse zu bergen, es genügt nur das Weltall! Dass diese ungeheure höfische Hyperbel eine willkürliche Phantasie Varchis war und daher nur bedingte Beachtung verdient, steht ausser Zweifel. Übrigens bemerkt Vasari wenigstens den Schmerz und die Melancholie der Nacht und sagt, es sei der eines Menschen, der etwas Grosses und Ehrenvolles verliert.

3

Die neueren Deutungen

Es muss genügen, die hauptsächlichen anzuführen, und zwar dürfte an erster Stelle Richardsons Meinung (III, S. 137) verzeichnet

werden: es sei mit den Allegorieen vielleicht die Zeit gemeint, durch welche diese Helden gegangen, um zur Unsterblichkeit zu gelangen, und in den Capitani werde das thätige und das beschauliche Leben verdeutlicht. Das letztere eine Auffassung, die später begreiflicher Weise oft neuen Ausdruck gefunden hat; wie andrerseits auch Morenis Behauptung, die Sarkophagfiguren wären das Emblem der beständigen Veränderung menschlicher Dinge und der Kürze des menschlichen Lebens, nicht ohne Wiederholung bleiben konnte.

Im Folgenden fasse ich die verschiedenen Ansichten unter gewissen Gesichtspunkten zusammen.

1. Die Deutung aus den politischen Verhältnissen: dem Untergang der florentinischen Freiheit.

Es ist begreiflich, dass eine solche Erklärung des tiefen Leidens, das sich in den Allegorieen ausdrückt, sehr überzeugend wirken musste und daher viele Anhänger fand und noch heute findet. Arbeitete Michelangelo an den Statuen doch in eben jenen Jahren, da das Schicksal von Florenz sich in tragischer Weise vollzog und schienen seine Verse doch zu beweisen, dass er es im Auge hatte. Erst von Springer wurde diese Meinung, die sich im Wesentlichen auf die Erklärung der Affekte beschränkte und das Allegorische der Gestalten weniger berücksichtigte, endgültig widerlegt durch die Betonung der Thatsachen, dass der Plan und der Beginn der Arbeit vor jene Schreckenszeit fiel, dass das Epigramm später entstanden, und dass der Künstler selbst in jener wichtigen schriftlichen Aufzeichnung auf einer früheren Studie der Deutung ganz andere Wege weist. Es konnte fortan nur noch die Mitwirkung des Eindrucks, den die erschütternden politischen Ereignisse auf den Meister hervorgebracht, bei der Ausgestaltung der Allegorieen, und zwar mit Recht, behauptet werden.

Der Erste, welcher nachdrücklich den Statuen einen politischen Sinn unterlegte, war der Dichter G. B. Niccolini, welcher so weit ging, in Lorenzo den von Gewissensbissen gequälten Tyrannen zu sehen, den der Tod in die Gruft hinab und vor das Tribunal des gerechten Richters ruft, und in Aurora und Crepusculo die Verkünderinnen der Wahrheit, dass der Glanz seiner Herrschaft falsch und vergänglich gewesen (Del sublime e di Michelangiolo, Florenz 1825, S. 23). Eine einzige grosse Klage über die Zerstörung der Freiheit durch die Medici vernimmt Heath Wilson in der Kapelle. Ihm sagt die Aurora, dass es keine Morgendämmerung der Freiheit für Florenz gebe, der Crepusculo, dass die Nacht über die Stadt hereinbricht; die Nacht erzählt ihm in ihren schrecklichen Visionen, dass das Dunkel über Florenz sich herabgesenkt hat, aus furchtbarem Schmerz heraus prophezeiht ihm der Tag einen künftigen Tag der

Freiheit. Gegen Niccolinis Auffassung des Lorenzo wandte sich Émile Ollivier (Une visite à la Chapelle des Médicis, Paris 1872), aber auch für ihn ist das Werk der Schmerzenschrei eines Patrioten: „der Protest des Besiegten gegen das Geschick, der verzweifelte Klageruf Dessen, der nicht getröstet sein will, weil sein Vaterland nicht mehr ist.“ „So lange diese Steine nicht zerbrochen sind, wird ein Fluch und ein Seufzer sich ihnen entringen.“ — Bis zu seltsamen Spekulationen verstieg sich J. Vogel (Zeitschr. für bild. Kunst 1878, XIII, S. 55 ff.). Die Worte Michelangelos: „el dì e la nocte parlano“, hielt er für ironisch gemeint. Für ihn ist der Penseroso der verzweifelte Freiheitsheld Francesco Ferruccio, zu Dessen Füssen die qualvoll sich abringende Freiheit des Vaterlandes (Aurora) und die gleichgültige Mannschaft (Crepusculo) sich befinden. Giuliano ist der knabenhafte, hochmüthige und unedle Usurpator; indessen er den Fuss auf den Nacken seiner Mutter Florenz (Nacht) setzt, naht schon der Rächer (Tag).

2. *Die Deutung aus des Meisters Gedichtentwurf.*

Sie ward von Springer der politischen entgegen gesetzt, welche übrigens schon Charles Rousseau (Une épigramme de M. A. Gaz. d. b. a. 1869, II, S. 451) zurückgewiesen hatte. Den zu erhebenden Einwand, der von Michelangelo ausgesprochene Gedanke sei zu dunkel und künstlich geschraubt, entkräftet er mit dem Hinweis auf die abstrakten Gedankenkreise, in denen sich der Künstler mit Vorliebe auch in seinen Gedichten bewegt, und auf verwandte Vorstellungen in anderen seiner plastischen Schöpfungen und fasst die Idee, die in den Statuen ihren Ausdruck gefunden, in folgenden Worten zusammen:

„Zeit und Raum, also das ganze Weltall, wird vom Tode des Helden getroffen, nimmt Theil an seinem Schicksale. Glieder des Universums hüllen sich in Trauer oder zeigen sich bereit, die verklärte Seele zu empfangen. Bei Giuliano erweisen sich die Nacht und der Tag, Erde und Himmel thätig, ihre Empfindungen auszudrücken. Kein Zweifel, dass bei Lorenzo, dessen Denkmal die gleiche Anordnung offenbart, ähnliche Personifikationen von Zeit und Raum thätig auftreten. Wie dem Tage und der Nacht die Figuren der Morgen- und Abenddämmerung hier entsprechen, so sollten gewiss auch der Himmel und die Erde in gleichartigen Gestalten, Theile des Welt raumes darstellend, ihre Gegenbilder finden. Leider hat sich keine Nachricht erhalten, welche Personifikationen Michelangelo bei dem Lorenzodenkmal ausser der Aurora und dem Crepusculo vorschwebten, so wenig als wir Näheres über die vier Flüsse wissen, welche er sich ursprünglich zu Füssen der Sarkophage gelagert dachte.“

3. Die Deutung aus platonischen Vorstellungen.

Es war Viktor Kaiser, der die Platonische Lehre vom königlichen Berufe des Staatsmannes als bestimmend für die Konzeption der Fürstenstatuen erkennen wollte. Diese Fürsten sind Vertreter der sittlich strebenden Menschenwelt, sie werden dem Prinzipe des Macchiavelli entgegengehalten, indem in ihnen das antistrophische Ebenmaass von Vernunft und Wille, die Sophrosyne, verdeutlicht wird. Ein Sternendeuter des Ewigen verkündet Michelangelo den innerlich zerrütteten Staaten und Völkern als den Urquell des Rechts das ewige Sittengesetz, das ebenso in unwandelbarer Hoheit sich selbst gleich, das Schicksal des Menschen regiert, wie die Gestirne in ihren Bahnen kreisen und die Ordnung der unermüdlichen Zeit, den Kreislauf des Tages, im Kosmos der Natur und des Geistes regeln (Zeitschrift für Völkerpsychologie 1885, XVI, S. 239ff.).

Auf andere platonische Anschauungen führt A. Oeri den Gedankengehalt der Denkmäler zurück (Basler Nachrichten, 3. Juli 1905). Seine Ausführungen werden zu einer Bestätigung der Meinung Hermann Grimms, welcher gesagt hatte: „wie die beiden Figuren zu Füssen Lorenzos den vollbrachten Gegensatz zwischen Leben und Tod darstellen, so zeigen Abenddämmerung und Morgengrauen zu Füssen Giulianos den Übergang der Seele aus dem einen in den anderen Zustand. Die in Ruhe aufgelöste männliche Gestalt, der die Augen zuzufallen scheinen, ist ein Symbol des Abschiednehmens im Sterben; die aus dem Schlafe sich losreissende Frau, die das neue Licht wie einen Schmerz beinahe zu empfinden scheint, des Erwachens aus dem Todesschlummer zur Unsterblichkeit.“ Oeri erinnert an das Gespräch des Sokrates mit Kebes im Phaedon. Sokrates frägt: „Giebt es einen Gegensatz zum Leben, wie das Wachen einer zum Schlafe ist?“ — Kebes: „allerdings, das Todtsein.“ — „Also entstehen diese beiden Zustände aus einander, wenn anders sie Gegensätze sind, und da ihrer zwei sind, giebt es auch zwei Werdevorgänge zwischen ihnen?“ — „Natürlich!“ — „Das eine der genannten Gegensatzpaare will ich mitsamt seinen Werdevorgängen nennen, und du sage mir dann das andere. Ich spreche also vom Wachen und Schlafen und sage, dass aus dem Wachen das Schlafen werde, und dass der eine Werdevorgang das Einschlafen, der andere das Aufwachen sei.“ — Haben wir hier nicht eine völlig zutreffende Erklärung der Allegorieen? In Nacht und Tag die Gegensätze: Schlaf, Tod — Wachen, Leben; in Abend und Morgen die sich entgegengesetzten Werdevorgänge: Einschlafen, Sterben — Erwachen, Wiederaufleben! — Tod und Leben, Vergänglichkeit und Unsterblichkeit wäre hiernach das Thema der künstlerischen Gestaltung, und es ergäbe sich hier eine Berührung mit der religiösen Deutung.

4. Die Deutung aus des Meisters persönlichem Leiden.

Auf dieses legte zuerst entscheidendes Gewicht Charles H. Perkins in seinem Historical Handbook of Italian Sculpture (London 1883, S. 290 ff.). Nur die Nacht, sagt Georg Warnecke (Kunstchronik N. F. 1894, V, S. 233 ff.), ist mit kennzeichnenden Attributen versehen. Die übrigen Gestalten entbehren derselben, sie sind keine Allegorieen, es sind persönliche Wesen. Die Allegorieen werden bei Michelangelo Empfindung. Die nächstliegende Erklärung ist: wir trauern in der Nacht, am Tage, am Morgen, am Abend um die Verstorbenen. Aber es ist ein tieferes persönliches Erleben, das wir Gestalt gewinnen sehen in den vier schmerzbewegten Figuren. Michelangelo selbst trauert hier: die grosse Trauer, die sein ganzes Leben erfüllt, hat hier ihren Ausdruck gefunden. Da er an den Statuen noch nach 1530 arbeitet, kommt wohl der Schmerz um die verlorene Freiheit von Florenz hinzu.

In ähnlicher Weise findet Oskar Ollendorff (Preuss. Jahrbücher 1895, Bd. 81, S. 359) den Ausdruck persönlichen Leidens, des Meisters Art, das Leben anzusehen, die wenig christlich ist, da sie in schroffem Gegensatz steht zu Allem, was Hoffnung oder Ergebenheit ist. Noch war die Stunde nicht gekommen, da er Vittoria Colonna begegnete, noch fern liegen die Tage der Pietà. Es ist noch die Periode qualvollen Ringens, die den Jeremias und die Sklaven entstehen sah. Auf die Verzweiflung des Morgens, auf den starren Zwang des Tages, nach des Abends stiller Trauer folgt die Nacht, die durch Vergessenheit Erlösung bringt.

Diese Auffassung berührt sich mit der folgenden:

5. Die Deutung aus der tragischen Auffassung des menschlichen Geschickes.

Morenis naheliegende Erklärung, es sei das alte Lied von der Vergänglichkeit des Lebens, das uns in der Medicikapelle wieder entgegenklinge, gewinnt eine Vertiefung. Charles Rousseau findet eine Schilderung der Ohnmacht und der Nichtigkeit des Menschen, für den das irdische Dasein nur eine Art Noviziat für ein höheres Leben ist. Von einer Symbolisirung menschlichen Geschickes spricht Symonds: Schlaf und Wachen, Handlung und Gedanke, die Düsterheit des Todes und der Glanz des Lebens, und die Zwischenzustände von Trauer und Hoffnung zwischen Beiden. „Leben ist ein Traum zwischen zweifachem Schlummer; der Schlaf ist der Zwilling des Todes; der Tod ist die Pforte zum Leben — das ist die geheimnissvolle Mythologie, die der Bildhauer der modernen Welt in Marmor gebannt hat.“ Nur als Allegorieen im weiteren Sinne, Physisches und Intellektuelles Beides in sich schliessend, können sie verstanden werden. Vor diesen Statuen

rufen wir nicht aus: wie schön! Wir murmeln: wie schrecklich! wie gross! — Wir fühlen uns veranlasst, uns Beethoven'scher Motive zu erinnern. Jede dieser Statuen wird für uns zu einer Leidenschaft, geeignet für musikalischen Ausdruck, aber gleich Niobe zu Stein geworden. (Bei Stendhal finde ich den Ausruf: an dem Tage, da diese Kapelle dir gefallen sollte, wirst du die Musik nicht lieben!) Sie haben die intellektuelle Unbestimmtheit, die Gefühlsgewissheit, die den Motiven einer Symphonie zu eigen ist. In diesen Allegorieen, zu denen kein Schlüssel gegeben ist, ist die Skulptur über ihr altes Bereich ruhiger konkreter Form hinausgegangen. Die Angst unerträglicher Erregung, die Steigerung des Bewusstseins zur Leidensempfindung, das Sichfügen in das Unvermeidliche, das Ringen der Seele mit dem Geschick, der Menschheit Bürde und Leidenschaft — Das ist es, was sie in ihrem kalten, vom Meissel gequälten Marmor einschliessen! — Die Tragik des menschlichen Geschickes, die er in sich selbst erlebt hat — dies ist auch nach Fritz Burgers Darlegungen der Sinn der ungeheuren Gestalten; in dieses bildnerische Gleichniss auf das menschliche Leben erscheinen die beiden Fürsten, in jenem schon von Viktor Kaiser angedeuteten Sinne, einbezogen. — Stärker hervorgehoben wird die Bedeutung dieses Fürstlichen von Carl Justi, welcher sagt: „das Mausoleum wird unter seinen Händen zur Nänie, zum Symbol der fürstlichen Hinfälligkeit, im Geiste von Jesajas Triumphgesang!"

6. Die Deutung aus religiösen Vorstellungen.

Den mehr ins Allgemeine gehenden Erklärungen, wie ich sie eben erwähnt, und der Betonung des Nichtchristlichen, in Sonderheit durch Ollendorf und Burger, stellte Heinrich Brockhaus seine bestimmtere Zurückführung der Ideen, welche für die Konzeption des Ganzen entscheidend waren, auf spezifisch christliche Vorstellungen gegenüber. (Beil. zur Allgem. Zeitung, 6. Juli 1906, Nr. 154.) „Der Inhalt ist poetisches Gebet an den Schöpfer des Himmels und der Erden und die Glaubenszuversicht: durch Nacht zum Licht." Auch dieser Zyklus von Darstellungen, in den Brockhaus, wie zuvor nur Springer gethan, auch die Flüsse und die Madonna mit einbezieht, wurzelt im Gottesdienst. Und zwar in den Ambrosianischen Hymnen des Vesper- und des Morgengottesdienstes. „Der Hymnus des ersteren auf den ersten Schöpfungstag besingt die Schöpfung des Lichtes. Der auf den zweiten Tag besagt: Unendlicher Schöpfer des Himmels, der du zur Überwindung des Chaos die Wasserströme theiltest und ihnen den Himmel zur Grenze gabst, — — schenke uns ewige Gnade. Der Hymnus auf den dritten Tag besagt: Der Erde erhabener Schöpfer, der du den Erdboden von den argen Wassern befreitest und die Erde

festigtest — — heile gnädig die Wunden unseres Gemüthes.“ Also Himmel, Erde, Flüsse — die nicht ausgeführte Hälfte des ganzen Planes — finden hier ihre Erklärung. Die vier Tageszeiten in den Hymnen des Morgengottesdienstes. „Ewiger Schöpfer der Welt, der du Nacht und Tag regierst — — der Glaube (Fides) kehrt zurück, erscheine, Jesu, als Licht unseren Seelen und vertreibe von unserem Gemüthe den Schlaf“ — so heisst es in dem Sonntagshymnus: Aeterne rerum conditor. Ein anderer: Splendor paternae luminis, schliesst mit den Worten: „Dämmerung bleibe fern dem Sinn, als Aurora offenbare sich Christus und Gottvater.“ Und dazwischen lautet es: Fides erglühe, unser Trank sei Fides, Fides gleiche dem Mittag.

„Dargestellt sehen wir an den Grabmälern die vier Tageszeiten — sie bedeuten hiernach: den Tag voll göttlichen Lichts und die überwundene Nacht, die Gott zu vergleichende Aurora und die zu vermeidende Dämmerung. Zu ihnen gehört nothwendig als Hauptsache die Gruppe der Madonna mit dem Christuskinde. Denn die Moral des Ganzen ist: Christus als Tageslicht, das den bösen Schlaf vertreibt. Christus, der unter Fernhaltung der Dämmerung als Morgenröthe hervortritt.“ „Die göttliche Erleuchtung führt den Menschen aus den Verirrungen heraus zu allem Guten.“ Dem Einwand, es sei befremdend, dass in jedem Paar der Allegorieen dem Guten das überwundene Böse gegenübergestellt sei, begegnet Brockhaus mit der Bemerkung, dass in den Uffizien zu Herzog Cosimos Füssen auch nicht zwei Tugenden, sondern das zu meidende Übel und die Tugend jeder guten Regierung, Rigore und Equità, dargestellt seien.

Ich führe im Folgenden die für die Erklärung Ausschlag gebenden Strophen an:

1

Immense coeli conditor,
Qui mixta ne confunderent,
Aquae fluenta dividens
Coelum dedisti limitem.

Firmans locum coelestibus
Simulque terrae rivulis
Ut nuda flammas temperet,
Terrae solum ne dissipent.

(Daniel: Thes. XLIX. I, S. 57.)

2

Telluris ingens conditor
Mundi solum qui separans
Pulsis aquae molestiis
Terram dedisti immobilem.

Ut germen aptum proferens,
Fulvis decora floribus,
Fecunda fructu sisteret,
Pastumque gratum redderet.

(Daniel LI. I, S. 59.)

3

Aeterne rerum conditor
Noctem diemque qui regis
Et temporum das tempora
Ut alleves fastidium.

Praeco diei jam sonat
Noctis profundae pervigil,
Nocturna lux viantibus
Ac nocte noctem segregans.

(Daniel XI. I, S. 15.)

4

Splendor paternae gloriae,
De luce lucem proferens,
Lux lucis et fons luminis
Dies diem illuminans.
(Folgen vier Strophen.)

Christusque nobis sit cibus,
Potusque noster sit fides:
Laeti bibamus sobriam
Ebrietatem spiritus.

Laetus dies hic transeat,
Pudor sit ut diluculum,
Fides velut meridies,
Crepusculum mens nesciat.

Aurora cursus provehit,
Aurora totus prodeat
In patre totus filius,
Et totus in verbo pater.

(Daniel XVII. I, S. 24.)

Neue Beiträge zu der These vom religiösen Charakter des Zyklus glaubte Fritz Burger in seinen „Studien" zu bringen. Auf Zeichnungen für das Doppelgrabmal meinte er auf dem Gesims die Gestalt Gottvaters zu sehen, als „Vertheidiger im Kampf gegen das Böse", in der Jünglingsgestalt eines anderen Entwurfes Christus oder Laurentius, in einer Figur neben dem Sarkophag auf einer Londoner Skizze die Fides, als deren Pendant er sich die Spes dachte, in den Sarkophagfiguren der Aristotele'schen Zeichnung in Florenz die Spes und die Vanitas und endlich in den Reliefs des gleichen Entwurfes eine Verherrlichung des Ambrosius oder der

Musik und die Mannahlese. Alle diese Behauptungen sind von mir früher als unbegründet nachgewiesen worden: der Gottvater ist eine verkannte Trophäe, für die Benennung einiger Figuren als Fides, Spes und Vanitas fehlt jeder Anhaltspunkt, und die Deutung der Reliefs ist unhaltbar. Richtig aber sind die Hinweise auf den engen Zusammenhang, den die Figuren auf den frühen Entwürfen mit der Sixtinischen Decke zeigen, worauf zum Theil auch Steinmann und Gottschewski aufmerksam gemacht haben, und der Nachweis, dass die Sarkophagfiguren ursprünglich rein dekorativ gehalten waren, wie die Ignudi der Decke: Medaillons und Festons haltend, dass die Hermen aus dem Juliusdenkmal übernommen wurden, die Flussgötter Nachkommen der Bronzeakte an der Ecke sind und die Klageweiber das Thema der Stichkappen fortspinnen. Himmel und Erde denkt Burger sich als Geleiter der heroisirten Verstorbenen.

Ohne sich auf die Ambrosianischen Hymnen einzulassen, hat A. Groner seinerseits das Religiöse der Konzeption hervorgehoben. (Lit. Beilage zur Köln. Volkszeitung, 31. Januar 1907.) In den Allegorieen sei das tiefste Geheimniss der Menschheit gegeben: an die von Gott verfluchte Erde gefesselt, windet sich im Geborenwerden, Mühsal, Schmerz und Sterben der Mensch wie ein Prometheus. Auf die als Mutter charakterisirte „Nacht" sei das Wort: „in Schmerzen sollst du gebären", zu beziehen. Kein Hoffnungsstrahl, den wir sähen. Aber Michelangelo hatte es anders gewollt: die Maria mit dem Christkind — die zweite Eva und der zweite Adam — sollte das Problem lösen. Es ist derselbe Gedanke, wie jener der vier Rettungen an der Sixtinischen Decke. Die Erde trauert und der Himmel triumphirt. Dem Lande der Mühsal ist die Heimath der Glorie gegenübergestellt, der streitenden Kirche (?) die triumphirende, deren Heilige (Kosmas und Damianus) durch Fürbitte wirken. Also auch hier, wie in der Sixtina, der Glaube an die Erlösung durch den Gottessohn und an eine Himmel und Erde umspannende Gesamtkirche. — In einem anderen Aufsatze über die Capitani (Archiv für christl. Kunst 1907, Nr. 5, S. 45 ff.) fügt Groner hinzu, Diese seien die Repräsentanten des idealen Herrscherthums in Krieg und Frieden. Jene Reliefs der Aristotele'schen Zeichnung bezögen sich auf die Kunstpflege der Medici und bedeuteten die Vergänglichkeit irdischen Glanzes und unvergängliches Fortleben (Pflücken des Lorbeers).

Auch Otto Helmut Hopfen, in seiner Rezension des Steinmann'schen „Geheimniss" (Vossische Zeitung, 11. Januar 1907, Nr. 17) betont die religiöse Idee: die Vergänglichkeit gegenüber der ewigen Lichterscheinung Gottes. Schon für den Freibau ist die Madonna geplant, in einer anderen Skizze erscheint in der

Mitte Christus — vermuthlich war für die anderen zwei Seiten Gottvater und die Dreieinigkeit gedacht. — In dem Doppelgrabentwurf bleibt die Madonna als Mittelpunkt erhalten. Daneben erscheinen die Elemente: Erde, Himmel, Wasser (die Flüsse) und das Feuer (auf dem Kranzgesims) und die Tageszeiten. Dieser Plan, für das Grabmal der Magnifici entworfen, ist es, auf den es ankommt. „Durch die Elemente zum Schöpfer und der Schöpfer durch die Elemente, durch Raum und Zeit zu der Schöpfung und den Geschöpfen!"

7. *Die Deutung aus der Antike.*

Zu einer, ich möchte sagen, entgegengesetzten Quelle der Inspiration führt uns E. Petersen (Zeitschr. f. bild. K. N. F. XVII, 1906, S. 179 ff.). Antike Werke haben Michelangelo den Gedanken eingegeben. Freilich nicht die Statuen von Sonne, Mond und Flussgöttern an dem Giebel des Parthenon, aber er konnte eine Nachbildung des Giebels am Kapitolinischen Jupitertempel kennen, in dem Jupiter zwischen Juno und Minerva, und weiter Sol und Luna dargestellt waren (man vgl. Münzen der Flavier: aeternitati Augustae), nämlich das Mark Aurel'sche Relief, das seit 1515 im Konservatorenpalast war und vielleicht ein anderes, um 1550 bekanntes. Weiter auch einen Sarkophag in der Vorhalle von S. Lorenzo fuori (Matz-Duhn 3090), welcher, den Verstorbenen beim Opfer und bei der Eheschliessung darstellend, am Deckel Sol mit voranschwebender Aurora über einem bärtigen Wasser- oder Erdgott, rechts die niederfahrende Luna, von der Nacht empfangen, zeigt. (Steinmann: „das Geheimniss", S. 64 f., fügte neuerdings hinzu: die Reliefs am Konstantinsbogen mit dem Sonnengott, der, von Lucifer geleitet, und der Mondgöttin, die, von Hesperus geleitet, ihr Gespann über hingelagerte Flussgötter lenken.) Hier also fand Michelangelo Morgen und Abend oder Tag und Nacht an einem Grabmonument. Seine ganze Anordnung: zu oberst der Capitano mit „Himmel" und „Erde", tiefer die Allegorieen, unten die Flussgötter, erinnert an den kapitolinischen Giebel. Auch die Einzelheiten sind auf Antikes zurückzuführen. In den Entwürfen die ausgespannten Festons, das Tropaeum, neben dem Besiegte sich befinden, die Flussgötter (in ihrer Lage mit den Beinen nach aussen), der wie ein Herkules nackt gebildete Capitano. An den ausgeführten Monumenten ist die Form des wie von Trapezophoren getragenen Sarkophages antik, die Nacht ward wohl durch die Ariadne inspirirt, die Maske an ihrer Seite weist auf antike Vorstellungen — Augustus verglich sterbend den Schluss des Lebens mit dem Schauspiel, da die Maske abgelegt wird —, und Kränze sind der Schmuck vieler antiker Sarkophage.

8. Die Deutung aus einem Karnevalsliede.

In der zuletzt erschienenen Veröffentlichung über unsere Frage, in Ernst Steinmanns Studie: „Das Geheimniss der Medicigräber" (Leipzig 1907) ward wiederum eine neue Hypothese aufgestellt. Petersens Meinung respektirend, insofern sie die eine Seite der Medaille, den antiken Einfluss zeige, meint der Verfasser die andere zu enthüllen, indem er, waghalsig mit der bis auf Michelangelo zurückführenden Tradition brechend, die Tageszeiten in die vier Temperamente verwandelt. Ein Karnevalslied: der „Trionfo delle quattro complessioni" (Canti carnascialeschi 1750, vol. 1, 27) giebt ihm den Anlass hierzu. Die zahlreich an den Monumenten angebrachten Masken bedeuten für ihn einen Hinweis, den Michelangelo selbst auf den Quell seiner Inspiration gegeben. — Ich muss in diesem Falle sogleich Kritik üben, da ich später Steinmanns unhaltbare Deutung gar nicht mehr berücksichtige. Dieses Schmerzenswerk der Kapelle aus einem Karnevalslied hervorgegangen? — man stutzt von Vornherein! Aber man stutzt noch mehr, hört man die Beweisführung. Sie sagt etwa Folgendes. Nur die „Nacht" zeigt deutlich sie kennzeichnende Attribute, die anderen Figuren nicht. Bei diesen ist die Vorstellung der Tageszeiten in den Hintergrund getreten vor den Begriffen der Temperamente, mit denen, entsprechend dem Liede, die der Jahreszeiten und Elemente verbunden sind. Die „Nacht" — leise lächelnd in seligster Ruhe! — ist das sanguinische Temperament, zugleich das Element der Luft und die Jahreszeit des Frühlings. Der die Luft symbolisirende Stern am Diadem ist der Planet der Sanguiniker: die Venus, die Guirlande das Symbol des Frühlings. Man rufe sich die Statue vor Augen und höre dann die Strophe, der sie entsprechen soll?!

Sanguinisch ist das zweite, der Planet
Der schönen Venus hoch in reinen Lüften
Ward ihm vermählt und holde Frühlingslust
Giebt seinem Wesen Sicherheit und Ruhe.
Und also werden, die von ihm beseelt,
Lächelnd und sanft, human und heiter,
Voll Sinnenfreude, gütig und genehm.

Die Aurora ist die Melancholie — zugleich die Erde und der Herbst, aber diese letztere Bedeutung hat der Künstler absichtlich unterdrückt, auch die Vorstellung der Aurora! Sie ist nur Melancholie, eine Verkörperung des Weltschmerzes. Das phlegmatische Temperament wird durch den „Abend" repräsentirt; das zugehörige Element des Wassers ist durch sein Liegen: vergleichbar beweglich unbewegtem Wasser, gekennzeichnet (!), die Jahreszeit des Winters durch sein Alter. Den Choleriker endlich haben wir im „Tag" zu

sehen. Da im Gedicht als Planet der Mars genannt wird, musste die Vorstellung des Tages geopfert werden. Die Gestalt tritt aus dem Reich des Sol in das des Mars. Und die Vorstellung des Feuers und des Sommers verbindet sich in der Statue zwanglos mit dem cholerischen Temperament!!

Und die Capitani? Sie sind Repräsentanten des Menschengeschlechtes, insofern dieses, in einem Gedichte Michelangelos, in Kinder des Tages und Kinder der Nacht geschieden wird. Hierin stimmt Steinmann Kaiser bei. Auch lässt er die Charakteristik der Thätigkeit und Beschaulichkeit gelten. Giuliano, der Sohn des Tages, der vir activus — Lorenzo, der Sohn der Nacht, der vir contemplativus. Beide Auffassungen vereinigen sich ihm in einer dritten: jeder der Brüder schliesst die zwei unter ihm personifizirten Temperamente in sich. In Giuliano verbindet sich das cholerische und das sanguinische, in Lorenzo das melancholische und phlegmatische!! So geht die Rechnung auf!

Es bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung, keines Nachweises, wie willkürlich mit allen Zeugnissen, welche die Zeichnungen in ihrer Entwicklung enthalten, und mit den Werken selbst umgesprungen worden ist. Die Hypothese ist von Grund aus verfehlt und, so viel mir bekannt ward, auch von allen Seiten zurückgewiesen worden.

Überblickt man alle diese Erklärungsversuche verschiedenster Art, so könnte man leicht zu dem Entschlusse gedrängt werden, sich zu resigniren und, von jeder weiteren Forschung absehend, zu bekennen, dass „das Geheimniss“ nicht zu ergründen ist. So wie es Jakob Burckhardt that, wenn er sagt: „kein Mensch hat je ergründen können, was sie (die Allegorieen) hier (abgesehen von ihrer künstlerischen Wirkung) bedeuten sollen, wenn man sich nicht mit der ganz blassen Allegorie auf das Hinschwinden der Zeit zufrieden geben will,“ oder wie der Rezensent in der Quarterly Review (1858, vol. 103, S. 470): „die liegenden Figuren zeigen die unbedingteste Äusserung subjektiver Kunst, welche die Welt jemals gesehen. Die Idee des Schlafes, welche von der einen mitgetheilt wird, hat zu einer konventionellen Benennung aller geführt. Sie erscheinen wie grosse Typen einer vergessenen Fabel, die die Zeit überlebt haben, in welcher es einen Schlüssel zu ihrem Verständniss gab, ja jeden Wunsch nach einem solchen in uns auslöschen. Alles, was wir sehen und erkennen, ist nur dies, dass Michelangelo sie aus dem innersten Tempel seines Geistes, in den er sich zurückzog, ans Licht brachte: daraus erklärt sich ihre Neuheit und Grösse, die Unbestimmtheit und die Unbegreiflichkeit, die sie zu einem treuen Spiegel seiner selbst machen.“

4

Die Deutung der einzelnen Statuen

Dass Michelangelo in den Statuen der Herzöge weder auf die äussere Erscheinung noch das innere Wesen der jüngeren Medici Bezug genommen, darüber sind fast alle Beurtheiler einig. Die Kontroverse, die sich zwischen Grimm und Schnaase 1864 entspann, musste auch Die, welche etwa noch zweifeln konnten, von der Unmöglichkeit überzeugen, eine Charakteristik Lorenzos d. J. und Giulianos aus den Kunstwerken herausdeuten zu wollen. Grimms Versuch, die Namen zu vertauschen, scheiterte an dem Nachweis der Bestattung der Herzöge in den ihren Namen traditionell tragenden Denkmälern. Ein in jüngster Zeit von Oskar Fischel gemachter Versuch aber, doch in der Statue des Giuliano die Züge der historischen Persönlichkeit, nämlich im bartlosen, jüngeren Zustande, wiederzuerkennen, ist nach meinem Dafürhalten missglückt: man vergleiche die Medaillen (Jahrb. d. k. pr. K. XXVIII, S. 117 ff.). Es kann kein Zweifel sein: wir haben Idealgestalten vor Augen. Die Deutungen des in ihnen ausgedrückten Typischen lassen sich nach dem früher Dargelegten etwa auf vier hauptsächliche zurückführen:

1. Es ist in ihnen, in mittelalterlichem Sinne, die Gegenüberstellung des vir activus und des vir contemplativus gegeben, Handlung und Gedanke. Seit Richardson blieb diese Auffassung die herrschende.

2. Hiermit berührt sich nahe die von Kaiser vertretene Anschauung: sie seien als Vorbilder sittlicher Vervollkommnung, wie sie auf zwei Wegen zu erreichen ist, zu betrachten. Michelangelo selbst habe in einem Gedichte das Menschengeschlecht in Kinder des Tages und Kinder der Nacht geschieden. Lorenzo sei das Kind der Nacht, Giuliano das Kind des Tages. Mit Recht hat Groner bemerkt, dass in jenem Gedichte Nichts zu einer solchen Deutung berechtige, da offenbar doch eine Unterscheidung der Tages- und der Nachtmenschen im Sinne von Glücklichen und Unglücklichen gemacht werde. Dies ist auch meine Meinung. Man höre die zwei ersten Strophen des früher (Bd. II, S. 164) von mir gegebenen Sonettes:

Der, welcher einst aus Nichts die Zeit gemacht,
Die früher, als der Mensch entstand, nicht war,
Er gab, sie scheidend, einem Theil die Sonne,
Dem andren, näher uns um viel, den Mond.

Und sind aus beiden Zufall, Loos und Schicksal
Des Einzelnen im Augenblick entsprungen:
Mir ward bei der Geburt und in der Wiege
Die dunkle Zeit als mir verwandt bestimmt.

3. Die Steinmann'sche Deutung auf die Temperamente, deren zwei in jeder Gestalt vereinigt seien.

4. Die Groner'sche: das ideale Herrscherthum im Krieg und im Frieden.

Ich lasse die wichtigeren Interpretationen der einzelnen Gestalten folgen.

1. Lorenzo Medici.

Vasari: der gedankenvolle Herzog Lorenzo mit einem Ansehen von Weisheit; die Beine so schön geformt, dass man nichts Besseres sehen kann.

Stendhal: der erhabenste Ausdruck von tiefem Denken und Genie, den ich kenne (Hist. de la peinture).

Cicognara: die Gestalt in ihrer tiefen Meditation übertrifft, was die Natürlichkeit der Haltung anbetrifft, Alles, was Michelangelo sonst ausgeführt hat.

Jakob Burckhardt: unvergleichlich geheimnissvoll durch die Beschattung des Gesichtes. In der Stellung seines rechten Armes hat er etwas Unfreies.

Herman Grimm: ein in die Unendlichkeit sich ausdehnender Zustand, ein Auseinanderfliessen in ein unbestimmtes Gefühl.

Friedrich Schnaase: nicht in unbestimmtes Gefühl versunken, vielmehr energische Konzentration der Seele auf einen bestimmten Gegenstand. Die Überlegung unmittelbar vor der That, vielleicht selbst das beobachtende Erwarten des rechten Moments.

Emile Ollivier: der Pensieroso, sagt man, der Träumer . . . Gewiss, er träumt, aber damit kein Zweifel über die Art seiner Träumerei sei, hat ihm der Künstler den Helm auf den Kopf gesetzt und ihn in Eisen gerüstet, was wenig zu poetischen Meditationen stimmt. — Er scheint das kommende Unglück zu gewahren. — Niedergeschlagenheit, Melancholie, eine Trauer, der des Jeremias gleich, beherrscht ihn (Une visite à la Chapelle des Médicis. Paris 1872).

Anton Springer: Abkehr von der Aussenwelt, Versunkenheit in schwere Gedanken. An dem Kästchen das Bild einer Fledermaus, die in der Dämmeruug ihre Flügel entfaltet, wodurch die Bedeutung der unten lagernden Gestalten angekündigt wird.

Heath Wilson: so hoffnungsloses geistiges Leiden ist niemals in einem andern Kopfe ausgedrückt worden. Es ist geistige Agonie.

Charles H. Perkins: mit dem Finger an der Lippe Schweigen gebietend, erscheint er die Personifikation eines Alles absolvirenden Denkens. In der Nacht des Zweifels und der Verwirrung erwartet er das Kommen des Tages. Wer wissen will, worüber er nachdenkt, der befrage Michelangelos Leben selbst.

John Addington Symonds: die unbeweglichste aller Geistererscheinungen, in Marmor verewigt. Er zitirt die Verse von Rogers:

That is the Duke Lorenzo; mark him well.
He meditates, his head upon his hand.
What from beneath his helm-like bonnet scowls?
It is a face, or but an eyeless skull?
'Tis lost in shade; yet, like the basilisk,
It fascinates, and is intolerable.
His mine is noble, most majestical!
Then most so, when the distant choir is heard
At morn or eve.

Aber es ist kein fleischloser Schädel: seine ganze Gestalt ist durchdrungen von einem gebieterischen Gedanken. Hat er sein Leben ausgelebt und einer ewig dauernden Kontemplation Platz gemacht? Brütet er, beleidigt und empört, über seine eigene Verdammung und Ausrottung seines Geschlechtes? Ist er verurtheilt dazu, in unsterblicher Unbeweglichkeit Zeuge der Leiden Italiens, an denen er selbst die Schuld mit trägt, zu sein? Oder hat der Bildhauer in ihm die Last der Persönlichkeit symbolisirt, die wir in diesem Leben mit uns schleppen und für immer tragen müssen, wenn wir in einer anderen Welt erwachen?

Eugène Müntz: die geheime Arbeit des Gedankens! An was denkt er? An seine so jäh abgebrochenen ehrgeizigen Pläne? An die Eitelkeit der Dinge dieser Welt?

Corrado Ricci: woran denkt er? An das Unglück seines Vaterlandes, oder beginnt eine Fluth von Vorwürfen in ihm aufzusteigen?

Fritz Knapp: ein Stimmungsbild dumpfer, schwerer Melancholie.

Ernst Steinmann: der Inbegriff willenloser Ruhe. Man wird an den milden Ausdruck des Schmerzes in der Pietà von S. Peter erinnert. Auch hier das höchste Pathos, welches er als Bildhauer auszudrücken verstand. — Steinmann glaubt, dass Michelangelo für Lorenzo und Giuliano die Motive der zwei byzantisirenden Kriegerreliefs der Heiligen Georg und Demetrius an der Fassade von S. Marco in Venedig benutzt habe (Abb. S. 110, Nr. 27 und 28). Mir scheinen die Beziehungen doch zu entfernter Art, als dass man dies anzunehmen sich veranlasst sehen müsste.

2. *Giuliano.*

Vasari: so stolz; der Kopf und Hals, das Auge mit seiner Umgebung, das Profil der Nase, der Spalt des Mundes, die Haare, die Hände, Arme, Kniee und Füsse, kurz Alles so göttlich, dass die Augen nie ermüden noch sich satt sehen können.

Burckhardt: nicht ganz ungezwungen. Wohin wendet er seinen langen Hals und seine falschen Augen?

Harford: würdevoll und imponirend, ein hübscher, lebhafter Jüngling, ohne einen sehr ausgesprochenen Charakter.

Grimm: Kraft und Stolz in der Bewegung; im Kriegslager die Schlacht beobachtend.

Schnaase: nicht kriegerisch, obgleich in Feldherrntracht; der Bürgerfreund.

Lübke: er blickt mit dem Auge des Feldherrn um sich.

Dupré (Ricordo al pop. Ital.) findet ihn traurig im Aussehen.

Springer: als General der Kirche. Mit gemessener Ruhe und stolzer Zuversicht lenkt er den Blick in die Ferne, als wollte er den reichen Besitz, über welchen er gebietet, mit dem Auge umfassen. Thatkraft spricht aus den Zügen des römisch geschnittenen Antlitzes.

Heath Wilson: kühn, aber ganz ohne Intelligenz. Unentschlossenheit im Halten des Feldherrnstabes. Wilson macht zuerst auf das Geldstück in der Hand aufmerksam: „als ob er zählen wollte" — Geld für Bestechung. Ein unfähiger Führer.

Vogel: unentschieden, hochmüthig, unedel.

Perkins: er hat zu wenig ausgesprochenen Charakter, als dass wir einen Schlüssel zu des Künstlers Absicht erhielten. Der Kopf ist lebhaft und hübsch, die Pose wirkungsvoll, in dem Kopfe aber ist wenig Tiefe, wenig Bedeutsamkeit in der Stellung.

Symonds: mehr anmuthig und elegant, als Lorenzo.

Müntz: Freiheit und Leichtigkeit in der Stellung, ohne dass der Adel darunter litte. In der Haltung selbstgewissen, ruhigen Triumphes.

Ricci: feurig, von hoher Würde und intensivem Leben.

Steinmann: der Inbegriff höchster Elastizität und Lebendigkeit. In der harmonischen Verbindung von Schönheit und Stärke ein wunderbares Sinnbild überlegener Ruhe. Das Bild eines Herrschers, der sich selbst beherrscht, der das Symbol seiner fürstlichen Macht nur darum so lässig ruhend im Schoosse zu halten scheint, weil seine heldenhafte Jugend noch niemals eine Niederlage erlitten hat.

Groner: der Herrscher im Krieg; Kommandostab und Münze die Symbole seiner materiellen Macht.

Heinecken (Nachr. von Künstlern und Kunstsachen 1768, I, 430) unterrichtet uns davon, dass zu seiner Zeit Giuliano „la vigilanza" genannt wurde.

Der Crepusculo.

Vasari bescheidet sich von ihm und dem „Tag" zu sagen: schönste Formen in den Haltungen und kunstvoll in der Muskulatur; die Statuen genügten, ginge die Kunst verloren, sie wieder ans frühere Licht zu bringen.

Francesco Bocchi (Le bellezze della città di Firenze. Florenz 1591, p. 529): Buonarroto hat den Menschen dargestellt, wie er nach den Mühen des Tages Ruhe sucht und sich zum Schlummer ausstreckt. Es wird im Übrigen die bewundernswerthe Arbeit ausführlich gewürdigt.

Cicognara hebt den Einfluss hervor, den vor Allem der Torso des Belvedere, aber auch die Gruppe des Herkules und Antäus im Pitti auf die Gestaltung des „Crepusculo“ und des „Tages“ gehabt habe.

Stendhal bemerkt gleichfalls die Nachahmung des Torso in beiden Statuen.

Burckhardt: sehr schön und lebendig gewendet. Edler und glücklicher als der „Tag“.

Harford: ein ehrwürdiger alter Mann, der in sanftes Ausruhen versinkt.

Grimm wird an den farnesischen Herkules erinnert. Der Mann liegt da, wie ein gefällter Eichbaum; man müsste Hebel ansetzen, um ihn von der Stelle zu wälzen. Tiefe, innere Stille.

Ollivier: hier ist mehr Stolz und Verachtung als Schmerz, und keine Klage entflieht seinen Lippen. Wie Capaneus bei Dante erhebt er den Kopf gegen den Gott, der ihn züchtigt: non avrai vendetta allegra. „Ich trotze dir“, sagt der hochmüthige Marmor mit seiner stolzen Haltung; „du kannst das Schicksal bändigen, aber nicht meinen Muth; du kannst mich zum Schweigen zwingen, aber nicht zum Respekt; leicht ist es dir, mich zu tödten, aber ich spreche dir Hohn, willst du mich zwingen, mich dir zu Füssen zu werfen.“

Springer: Schmerz und Trauer in ihm, wie in der „Aurora“, aber es fehlt der innere Aufruhr, Verzweiflung und Zorn der Figuren gegenüber. Der Abend kehrt dem Beschauer das Antlitz zu, als wollte er Dessen Theilnahme gewinnen.

Guillaume: ein reifer Mann, dem Nichts vom Leben unbekannt geblieben, in Dessen Fleisch die Leidenschaften nachzittern: die Melancholie des Abends.

Heath Wilson: gedankenvoller Ausdruck. Die traurige Nacht, die über Florenz hereinbricht.

Henke: Erklärung der Stellung. Ein Mann, der sich zur Ruhe legt. Er hat das Lager nach der Wand hin gewendet bestiegen und sieht sich nun vor dem völligen Niederlegen noch einmal um (Deutsche Rundschau 1890, S. 418).

Kayser: der Organismus folgt der eigenen Schwere, aber nur allmählich und langsam. Es ist ein Sinken gegenüber dem Emporsteigen der „Aurora“.

Symonds: ruhig und vornehm; ein sich ausruhender Riese, in Nachsinnen vertieft.

Warnecke: das vergrämte Angesicht sehnt sich der Nacht entgegen.

Ollendorff: stiller Schmerz, mildere Trauer. Es ist die Zeit der Sänftigung aller leidenschaftlichen Gefühle.

Müntz: er richtet seine gleichgültigen Blicke auf die Pygmäen unter ihm. Einer der Götter des primitiven Olymp, z. B. Saturn, von Jahren belastet, aber immer noch kräftig, in seiner Unsterblichkeit und durch Jahrhunderte angehäufter Erfahrung von tiefer Verachtung für das Menschengeschlecht erfüllt. Sein unbekümmerter Blick schüchtert ebenso ein, wie die Geste des „Tages".

Wölfflin: der müde Mann, dem sich die Glieder lösen, eine rührende Darstellung des Abends.

Burger: er erzählt von der Last des Tages.

Ricci: der Kopf senkt sich leicht unter dem Gewicht des Schlafes und sucht Ruhe.

Knapp: das endliche Zusammenbrechen menschlicher Kraft. Er will sich zur Ruhe legen, hat es sich aber noch nicht ganz bequem gemacht: der linke Arm hält noch kräftig aufrecht, aber die Körpermasse, der Leib, sinkt schon schlaff zusammen.

Steinmann: er lagert ruhig: er ist nicht im Begriffe sich zur Ruhe zu legen (Kaiser, Henke). Er will nach keiner Richtung hin eine Bewegung machen: dagegen erhebt das übergeschlagene Bein Protest, dagegen sprechen die gelösten Glieder, die entspannten Muskeln, die lässig ruhenden Hände, der trübe, stumpfe Ausdruck des Kopfes, in dem man vergebens eine Spur von Willensäusserung suchen würde.

Die Aurora.

Die Figur, die unter allen die meiste Bewunderung gefunden hat.

Vasari: „aber was soll ich von der Aurora sagen, der nackten Frauengestalt, die dazu angethan ist, die Seele von aller Schwermuth zu befreien und die Skulptur an ihrem Stile irre werden zu lassen. Ihre Stellung lässt erkennen, wie sie noch schlaftrunken sich eilfertig erhebt und aus den Federn löst; beim Erwachen hat sie bemerkt, dass die Augen jenes grossen Herzogs sich geschlossen haben. Nun windet sie sich in bitterem Leid, in ihrer unveränderlichen Schönheit Zeichen des grossen Schmerzes gebend".

Burckhardt: mehr ungesucht grossartig als die „Nacht", wunderbar in den Linien, auch mit einem viel schöneren und lebendigeren Kopf, der indessen noch immer etwas Maskenhaftes behält.

Harford: eine strenge Schönheit mit einem Anfalle tiefer Melancholie; im Begriff, sich gelinde von ihrem Lager zu erheben.

Grimm, der gelegentlich dieser Figur den Vergleich mit der Antike anstellt: „diese Gestalt ist die schönste von allen, zugleich die am weitesten vollendete. Sie liegt sanft auf dem Rücken hingestreckt. Nicht ruhend aber, sondern als wälzte sie sich, vom Schlafe noch befangen, uns zu. Das uns völlig zugewandte Antlitz neigt sich leise zurück mit dem Ausdruck tiefer Schwermuth. Es wäre vergebliche Mühe, die Schönheit des Körpers beschreiben zu wollen. — Im Kampfe gegen eine unendliche Müdigkeit des Körpers und der Seele erblicken wir sie. Schon hat sie den Arm aufgestemmt, sich halb emporgehoben, den Fuss angesetzt, um aufzutreten und sinkt wieder zurück. — Eine ganze Symphonie von Beethoven liegt in dieser Statue."

Ollivier: „sie scheint verzweifelt. Statt dem neuen Tage entgegenzulächeln, zeigt sie sich durch ihn erschreckt. Unfähig, seinen Lauf aufzuhalten, stösst sie einen Verzweiflungsschrei aus und verflucht ihn. Warum, o mein Gott, scheint sie zu sagen, machst du die Nacht nicht ewig? Warum lässt du mich nicht für immer in Schatten gehüllt? Warum legst du mir es auf, heute und morgen von Neuem den Triumph und die Freuden der Bösen zu beleuchten?"

Guillaume: schreckliches Erwachen! L'aube infernale!

Springer: „ihre Züge athmen stille Wehmuth. Wie zur leisen Klage öffnet sie den Mund; der Blick der Augen, die gefurchte Stirn verrathen die herbe Stimmung. Sie wühlt aber nicht in ihrem Schmerze, erscheint nicht in denselben versunken, in finsterer Absperrung von der Aussenwelt beharrend; sie wendet sich vielmehr derselben zu. — Die Modellirung der linken Hand, besonders des Gelenkes, sowie der Beine, wird mit Recht als ein Meisterstück plastischer Kunst, zugleich als ein Beweis, wie genau Michelangelo die Natur studirte und wie wenig ihm die schöne Frauennatur fremd geblieben war, gepriesen."

Heath Wilson: die schönste aller Schöpfungen Michelangelos. Der Venus von Melos in dem einen Sinne: dem Ausdruck menschlicher Erregung überlegen. Die Hoffnungslosigkeit wird aus den politischen Verhältnissen erklärt.

Brücke: trübseliger, ja verdrossener Gesichtsausdruck. Das Schwere des Erwachens wunderbar ausgedrückt. Stünde sie auf, wäre sie an Schönheit nicht mit der Antike zu vergleichen. Nicht absolute Schönheit, sondern berechnet für ein Monument in den Linien. Die stark aufgedrängte Schulter hat Kritik veranlasst — mit Unrecht. Auch hier Realismus. Sie ist das hingestreckte Mädchen, welches nicht daran denkt, dass es von Jemand ge-

sehen werden könnte. Nichts von Pose, nichts von Furcht. Hat die Bewegung des Aufrichtens begonnen? Offenbar noch nicht! (Deutsche Rundschau 1890, Febr., S. 269).

Henke: „doch eine Bewegung des Körpers! Das linke Bein stemmt sich vorwärts gegen die Hüfte und hebt dieselbe schon etwas vom Lager in die Höhe, so dass die ganze Last der unteren Hälfte des Rumpfes auf die rechte Seite herübergewälzt und die Vorderseite des Unterleibes von der Wand weg oder dem Beschauer entgegengewendet wird. So entsteht, da der Oberkörper noch ruhig liegen bleibt, die reizvolle Drehung in der Mitte um die Achse der Wirbelsäule, auf die es der Künstler bei der ganzen Figur vielleicht am meisten abgesehen hat. Dies ist nun offenbar ein Ansatz zum Herumwerfen des ganzen Körpers auf seine rechte Seite oder gegen den vorderen Rand des Lagers hin."

Symonds: „sie fährt von ihrem Lager auf, als hätte irgend eine qualvolle Mahnung sie, während sie in traumlosem Schlummer lag, erreicht und sie zum Leiden wachgerufen. Ihre Rückkehr zum Bewusstsein ist wie die eines Menschen, der beim Ertrinken war und nun die Rückkehr ins Leben als Agonie empfindet. Vor ihren Augen, selbst durch die Nebel des Schlummers gesehen, sind der Ruin und die Schande Italiens."

Warnecke: mitleidlos kehrt der Schmerz beim Erwachen zurück.

Ollendorff: „der Nachdruck liegt nicht auf dem müden Erwachen, sondern auf der Schmerzensempfindung. Es ist hülflose Verzweiflung. Sie möchte am liebsten den Schleier vorziehen. Sie hatte gelegen, sie richtet sich auf und wollte sich ganz erheben, da hat Verzweiflung sie übermannt. Nicht Müdigkeit des Körpers und der Seele, sondern nur der Seele. Im Unglück ist Verzweiflung die typisch bezeichnende Stimmung des Morgens."

Müntz: „sie ist im Begriff zu erwachen. Es ist der reizende Augenblick, da die Empfindung der Wirklichkeit zurückkehrt und die Schatten der Nacht, die krankhaften Visionen, die Gäste der Finsterniss verscheucht. In diese dunklen Bilder bringt die „Aurora" eine frischere, tröstlichere Note: sie kündigt an, dass trotz der traurigen gegenwärtigen Zeiten alle Hoffnung für Florenz noch nicht verloren ist; sie giebt, wenn auch nicht ein Unterpfand, so doch wenigstens ein Versprechen glücklicher Zukunft."

Burger: nicht Eos. Sie ist erschreckt vom Tage, der neue Lasten bringt.

Ricci: sie scheint sich zu bewegen und zu erheben. Die linke Hand, als wollte sie den Schleier über die Augen ziehen, um sich vor dem Lichte zu schützen. Ihr melancholisches Antlitz spiegelt eine Seele, die darunter leidet, sich dem Schlummer zu

entziehen, da ihr bestimmt, den Ruin und die Schande zu gewahren.

Knapp: die im Schlafe gestärkten Glieder sammeln sich. Was soll die wunderbare linke Hand? Will sie den letzten Dämmerschein abstreifen oder spricht aus dem Spiel der Finger das erste thätige Leben?

Steinmann: in den Motiven knüpft der Künstler an die Frau der Roboam-Asiaslunette und an den Jüngling in der Eleazar-Mathanlunette an. Eine Personifikation des Weltschmerzes. Der Schmerz nur wie ein Mantel hoffnungsloser Trauer, der die herrlichen Glieder keusch bedeckt. Eine stille Klage. Auch der Schleier eher ein Zeichen von Trauer und Dunkelheit als von Licht und Frohsinn. Weder völlige Ruhe noch starkes Bewegungsmotiv. Vasari hat Recht: sie windet sich vor Bitterkeit.

Der Tag.

Stendhal: frappante Imitation des Torso von Belvedere (so auch Cicognara).

Burckhardt: vielleicht sein vorzüglichstes Spezimen herkulischer Bildung.

Harford: ein Riese, der, erfrischt, majestätisch, sein Haupt aus dem Schlafe zu erneuertem Dasein erhebt. Die Haltung gross und ungezwungen.

Grimm: die eine Schulter, stark wie ein Felsblock, ist vorgeschoben; über sie hin das hinter ihr liegende Antlitz mit scharfen Blicken hervorschauend, von einem vollen Jupitersbart umgeben.

Ollivier: der „Tag“ ist unvollendet. Hierin verräth sich das Genie des Künstlers. Der Tag repräsentirt die muthige Anstrengung und die freudigen Genugthuungen des Lebens: die Entwicklung der Dinge und die Entfaltung der Wesen. Wo ist alles dies 1529 und in den folgenden Jahren zu finden? — So lange Michelangelo den Schmerz personifizirte, wie in der „Aurora“ und in der „Nacht“, hat er nicht gezögert: er hat vollendet. Bis zum Letzten hat er im „Abend“ den Ausdruck hochmüthiger Resignation gebracht; vor dem „Tag“ ist der Meissel seinen Händen entglitten, er hat sich mit einer pathetischen Skizze begnügt: nur den Körper hat er ausgeführt, den Kopf liess er im Rohen. Welch' ein Körper! Welche Arbeit würde er vollbringen, erhöbe er sich!

Guillaume: nach der antiken Idee vom herkulischen Wesen. Er wendet sich mit Zorn und Verachtung ab.

Springer: das Ideal einer Herkulesfigur. „Er entdeckte auch in dieser Verschränkung der Glieder und in dieser Gewaltsamkeit der Bewegung die rechten Mittel, die innere Stimmung auszudrücken. Ähnlich wie die „Nacht“, wurde auch der „Tag“ von peinlichen

Empfindungen gequält, von herbem Schmerze zerrissen. Mühselig erhebt er erwachend das Haupt, langsam befreit er die Glieder von dem Drucke, der schwer auf ihnen lastet. Die Glieder gehorchen noch nicht einem einheitlichen Willen und beharren in der Lage, in welche sie versetzt waren, als sich das dumpfe Bewusstsein wieder regte. — Welcher Triumph für Michelangelos plastische Kunst, dass die Meinung auftauchen konnte, er habe absichtlich den Kopf unvollendet gelassen, weil die Wirkung desselben nicht mehr erhöht werden konnte."

Heath Wilson: die Prophezeiung eines Freiheitstages. Mit Herkules zu vergleichen, aber wie viel edler als der intelligenzlose Halbgott der Griechen.

Perkins: „der „Tag" drückt jene Reaktion gegen die Verzweiflung aus, welche bewies, dass der Künstler, wenn auch zuweilen durch alle die Übel, welche ihn umgaben und bedrängten, niedergeworfen, doch eine nie ersterbende Energie in sich trug. Die Figur ist die eines Titan, der sich zur That aufrichtet. Mit übermenschlicher Kraft erhebt sie sich über den Sarkophagdeckel, wie die Morgensonne über den Horizont, und, indessen ihre unbestimmte Grösse uns an Gestalten erinnert, wie wir sie bisweilen in Wolkencumuli gegen den Abendhimmel sich aufthürmen sehen, gewährt die unbegränzte Art ihrer Formen unserer Phantasie freies Spiel und ein gewisses Gefühl der Mitarbeiterschaft an der Vollendung der Arbeit."

Kaiser: „er kehrt sich hastig nach rechts und über den mächtigen, uns zugekehrten Nacken und Rücken spähen uns zwei wilde, zornmüthige Augen entgegen. Gleich dem Krater eines ruhenden Vulkanes umschliesst die Marmorumhüllung der unvollendeten Statue die kecke Stirn und die unheimlich glühenden Augen. Es ist die leidenschaftliche Naturgewalt des männlichen Willens, die hierin sich ausspricht."

Warnecke: ständiges Bewusstsein des Schmerzes, lähmender Kummer; dumpfe Betäubung.

Ollendorff: das Problem in der Darstellung des Tages als eines Liegenden! Ein Trotz und Kraft athmender Gigant, aber er ruht aus innerer Nöthigung des ihn beherrschenden Schmerzes. Das Bild einer nicht erwünschten, unabänderlichen Existenz.

Müntz: die hochmüthigste Inkarnation der Verachtung, die dem Starken eigenthümlich. Man denkt an Dantes Worte: „a foggia di leone quando si posa."

Burger: ein Selbstporträt Michelangelos, gefesselt ohne Fesseln. Er scheint der Welt zu fluchen.

Steinmann: die Verkörperung herkulischer Kraft, die in ungeheurem Thatendrang jeden Nerv und jede Muskel anspannt und

hier in dieser gezwungenen Lage wie ein gefesselter Prometheus erscheint. Man glaubt, der Gigant müsse aufspringen und um sich schlagen. — Die Benutzung des Torso von Belvedere ersichtlich.

Die Nacht.

Vasari: „und was soll ich von der „Nacht“ sagen, einer Statue seltener, ja einziger Art? Wer hätte jemals in irgend einem Jahrhundert antike oder moderne Werke der Skulptur wie diese gesehen, in welcher nicht allein die Ruhe des Schlafenden, sondern auch der Schmerz und die Melancholie eines Menschen, der etwas Hochgeehrtes und Grosses verliert, sich zeigt? Man glaube mir: dies ist jene Nacht, die Alle verdunkelt, welche eine Weile geglaubt haben in der Skulptur und Zeichnung ihn wenn auch nicht übertreffen, so doch ihm gleichkommen zu können. Man gewahrt in dieser Figur die Schlafbefangenheit, welche die Bilder Eingeschlafener zeigen.“

Stendhal: ich liebe die „Nacht“ sehr, trotz ihrer gewundenen Stellung, in der der Schlaf unmöglich ist.

Burckhardt: man darf fragen, ob wohl jemals ein Mensch so habe schlafen können.

Harford: eine imponirende titanische Schönheit. Die Maske Symbol der Träume.

Grimm: „die Stellung erscheint so komplizirt, dass bei der Erklärung der Theile der Eindruck des Ganzen nicht festgehalten werden kann. Unnatürlich ist die Lage nicht; nur durchaus ungewohnt sind wir, die Natur in solchen Momenten festgehalten zu sehen. Die Gestalt hat etwas Ungeheuerliches. Die Brust ist breit, die Brüste liegen weit aus einander, sind voll und stark, verhältnissmässig aber dennoch klein, und alle die Muskeln um Hals und Schultern gross und gewaltig ausgeprägt. Es ist als sähe man ein Riesenweib vor sich, das, erwachend, Felsen zu schleudern beginnen würde, vor dem die wilden Thiere kröchen, und das kein Anderer bezwänge als die Männergestalt des Tages neben ihm. Niemand würde daran denken, das Wort „schön“ hier anzuwenden. Ein Grieche hätte sie angestaunt wie das Bild einer Skythin. Eine griechische Bacchantin, die sich mit Löwen balgte, würde man sich glatter, sanfter, ruhiger denken. Die Aurora, mit dieser Nacht verglichen, erscheint weniger kolossal, harmonischer, jungfrauenhafter. Denn hier erblickt man Nichts als eine Frau, stark im festesten Sinne des Wortes, ohne einen Anflug weiblicher Weichheit, und dieses Geschöpf, damit der Gegensatz vollkommen sei, in Schlaf versunken.“ — Die Maske stelle vielleicht die Träume dar.

Lübke: das majestätisch Trauervolle wie in unendlichem Gram Verlorene überwältigt den Beschauer so unwiderstehlich, dass er

das unnatürliche Stützen des rechten Armes auf den heraufgezogenen Schenkel fast vergisst.

Ollivier: „welch' intensive, dauernde, unabwendbare Trostlosigkeit drückt sie aus! Der Schlaf hat nicht über sie triumphiren können; wohl sind die Glieder durch die Ermüdung gebogen, erschlafft, aber die Seele ist thätig geblieben; der scharfe Stachel hat nicht aufgehört, sie in jedem Sinne umzuwühlen; man hört die Seufzer in dieser unbeweglichen Brust athmen; selbst während der Ruhe liest man auf diesem Antlitz die Kontraktionen, sichtbare Zeugen verhaltener Angst. — Es ist nicht eine der transparenten, sanft durch unendliches Gefunkel erleuchteten Nächte — es ist die dunkle Nacht, in welcher entfesselte Winde die Bäume umbrechen, die Schiffe zertrümmern, die Felsen mit schrecklichem Geheul peitschen: die Nacht als Mutter der Schrecken, die selbst nicht vom Blitzstrahl erleuchtet wird, die selbst das Kind an der Mutterbrust in Furcht setzt und deren sich nur die Übelthäter in den Städten und die Ungeheuer der Wildniss erfreuen."

Guillaume: ein fiebrischer Schlaf. Man verspürt einen Hauch der antiken Theogonieen. Eine Urgöttin, ewig jung in der Fülle des Lebens.

Springer: „ein bleierner Schlaf hält ihre Augen verschlossen und macht sie unempfindlich gegen die unbequeme Lage, welche sie, hin- und hergeworfen von innerer Unruhe, angenommen hat und nun nicht mehr die Kraft besitzt, zu wechseln. Vieles befremdet an der Statue der Nacht: die fast übertriebenen Maasse und willkürlichen Verhältnisse, bemerkbar namentlich in der Breite der Brust und der Länge des Schenkels. Manche Schönheiten begreift nur der Fachkünstler vollkommen, so die feine Modellirung des Fusses, der Knöchel und Gelenke, die virtuose Behandlung der Handflächen. Alle aber, gleichviel ob Laien, ob Kunstgenossen, ergreift die volle Wahrheit, mit welcher geheimnissvoll schwere und dumpfe Stimmungen der Seele geschildert werden, vor Allem wird die niemals wieder erreichte Kraft des Künstlers angestaunt, welche riesige Naturformen bändigt und sie für den Ausdruck selbst tief innerlichen Lebens empfänglich schafft." — Die Maske wohl als Andeutung der Träume.

Heath Wilson: ein Schläfer, von schrecklichen Visionen geplagt; so gequält ist die Stellung. Der grauenhafte Eindruck der Maske. Alles weist auf Leiden hin.

Perkins: sie drückt des Künstlers Sehnen nach Ruhe aus. Die Maske Symbol der Träume, zwischen den Mondhörnern (cornua noctis) ein Stern an ihrer Stirne.

Brücke: sie schläft nicht tief, wie Henke meint: solche Stellung wäre unmöglich, sie könnte nur bei Todesstarre eintreten.

Sie schlummert. Aueh von einer Bewegung im Traume, wie Boito meint, ist nicht zu sprechen. Sie ist Mutter: die Apotheose des Weibes, das seine Mutterpflichten erfüllt hat.

Symonds: „so kummervoll, so ganz aufgelöst in Dunkelheit und den Schatten des Todes, dass es unmöglich dünkt, sie könne diese ewig andauernde Lethargie abschütteln. Und doch ist sie nicht todt. Wenn wir unsere Stimmen erheben, wird auch sie ihre Glieder dehnen, und, wie ihre Schwester, seufzend und erschauernd in das Leben der Empfindungen zurückkehren. Aber wir dürfen sie nicht erwecken; denn Er, der sie gestaltete, hat uns gesagt, dass ihr steinerner Schlaf ein grosses Glück ist.

Warnecke: sie schläft ruhig und fest; der Schmerz ist mit dem Bewusstsein gewichen; aber es ist noch Wehmuth zu gewahren.

Ollendorff: eine königliche Frau; ihr Antlitz von edelster Schönheit, indessen man den Körper formal hässlich nennen kann. Sie war in Schmerz versunken, das rechte Auge ist noch von Thränen schwer. Nun ist sie in Schlaf versenkt.

Müntz: in tiefen Schlummer versenkt. „Personifizirt der Tag die Verachtung, so personifizirt sie die Unwissenheit. Aber, wie er, gehört auch sie zum Geschlecht der Titanen: ihre robusten Glieder haben Nichts von weiblicher Anmuth, jener Anmuth, die der Meister überhaupt so selten ahnte. Ihre mächtigen Hüften scheinen gebildet zu sein, um eine Rasse von Kolossen zu tragen; ihren harten und durch den Schlaf abgestumpften Zügen fehlt jeder Ausdruck eines Gefühles und es bleibt Nichts als eine vage, latente Andeutung des Lebens. Aber so wie sie ist, erscheint sie uns, und man spürt einen geheimnissvollen Schauer vor diesem Bild des Schlummers, eines düsteren Schlummers, dessen Erwachen schrecklich sein muss."

Burger: Qual und Seelenkampf, die im Traume fortdauern.

Ricci: alle Bewunderung ist gerechtfertigt, aber von Schönheit in strengem Sinne kann man nicht sprechen. Auch ist die Pose nicht natürlich für einen Schlafenden.

Knapp: der tiefe, gesunde Schlaf nach vollendeter Arbeit.

Steinmann: „man begreift es nicht, dass es jemals versucht worden ist, dies Bild des Friedens durch die Phantasie unruhiger Träume zu stören, dass es Augen gab, die in diesen „dolci atti", in diesen festgeschlossenen Augen, in diesem Munde mit dem leisen Lächeln das Gleichniss seligster Ruhe zu verkennen vermochten."

Die Madonna.

Dass Varchi sich durch sie an Dante'sche Verse erinnert fühlte, ward oben schon mitgetheilt. Da es sich um besondere Deutungen

hier nicht handelt, darf ich darauf verzichten, die bewundernden Worte, die ihr gewidmet worden sind, anzuführen. Nur das eine möchte ich erwähnen, dass Guillaume auch hier Melancholie in Haltung und Ausdruck findet.

5

Meine Deutung

Aus den oben dargelegten Untersuchungen über die Entstehung der Denkmäler ergiebt sich als Erstes die Pflicht, so weit wie möglich festzustellen, welche Entwicklung — denn um eine solche handelt es sich — die Idee in des Meisters Geist durchgemacht hat. Die Data, die zu wiederholen nöthig erscheint, haben wir, es wollen nur noch die Schlussfolgerungen gezogen sein.

1. Die Entwicklung der Idee.

Die erste Phase der Thätigkeit zeigt den Meister mit der Gestaltung sehr verschiedenartiger Entwürfe für den Freibau beschäftigt, der, im Herbst 1520 geplant und entworfen, vermuthlich schon Anfang 1521 aufgegeben war. Das Problem des architektonischen Aufbaues steht im Vordergrund. Motive des Juliusgrabmales erscheinen wieder aufgenommen und in neuer, der Aufgabe entsprechender Weise verarbeitet. Die Verschiedenartigkeit der Pläne beweist, dass ein bestimmtes Programm für den Figurenschmuck noch nicht vorhanden war; begreiflicher Weise, denn es hing von den Bestimmungen ab, welche die Architektur gab. Über Zahl und Charakter der anzubringenden Statuen ist Michelangelo sich noch im Ungewissen. Nur die Anbringung einer Madonnenstatue, wie am Juliusdenkmal, ist beschlossen. Die christlich religiöse Vorstellung ist also als dominirend gedacht. Daneben scheint dekorativen Figuren eine Hauptrolle zugedacht worden zu sein, und zwar in zwei Erscheinungsformen: in Jünglingen, die neben den Sarkophagen oder neben der Inschrifttafel über den Sarkophagen angeordnet sind, und in je zwei auf einem Sarkophag lagernden Gestalten, die ein Medaillon zwischen sich einschliessen. Beide Gruppen sind unmittelbar auf die Ignudi und die lagernden Bronzeakte der Sixtinischen Decke zurückzuführen. Doch scheint es zu einer definitiven Gestaltung der Idee nicht gekommen zu sein. Zu entscheiden darüber, ob diesen Figuren eine allegorische Bedeutung innewohnte, ist nicht möglich. Ihr wesentlicher Charakter ist jedenfalls dekorativ. Fast möchte man annehmen, dass Statuen der Verstorbenen gar nicht beabsichtigt waren. Da die Architektur über den plastischen Schmuck dominirt, dürfen wir in dieser ersten

Phase, in der Alles noch unbestimmt bleibt, das Vorwiegen eines architektonisch dekorativen Charakters in den Denkmalentwürfen konstatiren.

Die zweite Phase, die Beschäftigung mit dem Doppelgrabmal, das vermuthlich schon Anfang 1521 geplant und Ende 1523 aufgegeben wurde, zeigt die allmähliche Entwicklung eines Programmes. Das Schwanken des Meisters in Bezug auf die Figurenzahl und -art verräth, in wie hohem Grade ästhetische Bedingungen räumlicher Art, nicht inhaltliche Vorstellungen bestimmend waren. Entscheidend wird, nachdem zuerst ein missglückter Versuch gemacht worden war, jene Ignudi festzuhalten und die Mitte durch eine grössere Jünglingsgestalt zu betonen — der einen bestimmten Namen: Christus, Lorenzo zu geben uns jeder Anhalt fehlt —, die Anbringung der Madonna in einer Mittelnische, anfangs stehend, dann sitzend. Der Gedanke der Flussgötter taucht auf, und zwar in Verbindung mit liegenden Sarkophagfiguren, verschwindet aber wieder. Allegorische Vorstellungen beginnen sich also geltend zu machen. Dies zeigt sich weiter in dem Versuche, die Madonna durch Reliefs zu flankiren, in welchen vermuthlich das gute Friedensregiment symbolisirt werden sollte (XVI). Auch die auf den Sarkophagen ruhenden Gestalten scheinen allegorische Bedeutung zu gewinnen. Oder sollte hier der Künstler bei ihnen an die Verstorbenen gedacht haben? — denn dann verschwinden sie und es finden sich in Wandfeldern über den Sarkophagen die sitzenden Figuren der Verstorbenen (XVII). Auch dieser Gedanke aber wird wieder aufgegeben, und es erscheint die Andeutung einer Fama zwischen den Sarkophagen, um ihrerseits wieder zu verschwinden (XVIII). Von Neuem treten hierauf die Deckelfiguren auf (XXII), diesmal offenbar in allegorischer Bedeutung. In Nischen neben der Madonna sind Statuen geplant. Motive der Bekrönung des Ganzen entwickeln sich, und nun kommt es zu einer definitiven Fassung. Diese endgültige Ausstattung (XXIV) besteht aus einer Madonna in der Mitte, flankirt unten von zwei sitzenden Porträtfiguren, von denen die eine als Sieger, die andere als Denker charakterisirt ist, und oben von zwei stehenden — Heiligen? Allegorieen? —, die man, obgleich spätere Entwürfe es nahe legen, doch nicht ohne Weiteres als Himmel und Erde bezeichnen kann, da sie beide männlich sind und ihre Haltung keinen Hinweis giebt. Auf jedem Sarkophag eine ausgestreckt liegende Figur: die rechts wie in Schlaf versenkt, die links den Kopf erhebend. An den Postamenten Reliefs angedeutet: je zwei einander gegenübersitzende Figuren (am Besten in der Albertinazeichnung erkenntlich). (Am linken Postament entziffert man eine kauernde in Schmerz versunkene Gestalt, am rechten eine am Boden sitzende; die beiden anderen sind undeutlich.) Be-

krönt wird das Ganze durch Vasen mit Festons, dazwischen in der Mitte ein Medaillon, von zwei Putten, die ein Tuch ausgebreitet halten, flankirt, links eine weibliche, rechts eine männliche hockende Figur.

Aus allerlei Gedanken nach mancherlei Schwanken hat sich demnach die im definitiven Entwurf gegebene Komposition kristallisirt. Architektur und Plastik halten sich nun die Waage: die dekorativen Figuren sind bis auf die Putten am Medaillon verschwunden, solche von geistiger Bedeutung sind eingetreten. Der Charakter des Monumentes ist ein religiös-allegorischer, die Gesamtstimmung eine ruhige, da Schmerz und Leiden nur in den Postamentreliefs und etwa in den bekrönenden Figuren Ausdruck finden. Durch die dominirende Madonna wird der Erlösungsgedanke, also die trostreiche Gewissheit eines jenseitigen Lebens betont. Das diesseitige wird in den anderen Gestalten allegorisirt:

1. die sitzenden Figuren. Dass hier zwei Typen menschlicher Thätigkeit gegeben sind: die des Gedankens rechts in dem sinnenden älteren Manne mit dem Buch, die der That in dem jungen, lebhaft schauenden mit dem Lorbeerkranz links, steht ausser allem Zweifel. Also die vita contemplativa und die vita activa, die er in weiblichen Gestalten am Juliusdenkmal geplant, hier in männlichen, offenbar in der Gestalt der Verstorbenen selbst.

2. Die stehenden Figuren darüber. Was bedeuten sie? Der Alte rechts hält die Arme verschränkt über der Brust, wie auf dem Juliusdenkmalentwurf in Berlin die Vita contemplativa und blickt himmelwärts, während die links jung ist und gerade herausschaut. In dem Alter und in der Stimmung entspricht jede von ihnen also der entsprechenden unteren Figur. Sollte hier einfach die Allegorie von Alter und Jugend gedacht sein? Eine solche Interpretation besteht zu Recht, selbst wenn dem Künstler bestimmte Persönlichkeiten vorgeschwebt haben sollten, was ich nicht glaube.

3. Die Sarkophagfiguren. Eines lässt sich über die Motive wenigstens bestimmt sagen: rechts ist eine schlafende, links eine erwachende dargestellt. Ob wir soweit gehen können, von Nacht und Tag zu sprechen, sei dahingestellt (es könnte ja ebenso gut Abend und Morgen sein); es ist nicht zu erkennen, ob ein Unterschied der Geschlechter vorhanden ist, und das Akzessorische bleibt undeutlich. Aber jedenfalls also die Zeit, und wiederum ergiebt sich eine Korrespondenz mit den darüber befindlichen Statuen: auf der Seite der Jugend das Erwachen, auf der Seite des Alters das Schlafen (Einschlafen?).

4. Die zwei hockenden Figuren auf dem Gesims. Ich deutete früher die Möglichkeit an, dass die weibliche links, welche auf die

Tafel weist, die Fama sei, die auf einem früheren Entwurf an anderer Stelle erscheint. Wie dem sei, jedenfalls ist es ein jugendliches Wesen, die andere Figur eine Matrone.

Irgend welche Beziehung zu den historischen Persönlichkeiten der Verstorbenen ist schon hier also nicht zu finden. Vorstellungen ganz allgemeiner Art werden zum Ausdruck gebracht. Die linke Reihe zeigt das eine Lebensbereich: Jugend, That, Erwachen (Tag), die rechte das andere: Alter, Gedanke, Einschlafen (Nacht). Beide ergänzen sich zum Inbegriff des Lebens als Ganzem — des Lebens, das in den Familienbildern der Sixtinischen Lunetten in Genrebildern des Alters, der Jugend und der Kindheit geschildert worden war.

Also eine Verherrlichung, oder sagen wir besser, eine Charakteristik des Lebens an der Stätte des Todes, eine Verkündigung der über der Vergänglichkeit des Individuums ewig im Kreislauf der Zeit verharrenden Lebenserscheinungen. Nicht der Todes-, sondern der Lebensgedanke, und dieser gipfelnd in der Glaubensgewissheit auch eines überzeitlichen Lebens, dessen Bürge das Wort Gottes, im Christuskinde Fleisch geworden, uns ward.

Dies der Gedanke, der in dem definitiven Entwurf des Doppelgrabmales Gestalt gewann! Und seine Entstehung erklärt sich, wie mir dünkt, ohne Weiteres, aus der gegenseitigen Durchdringung zweier Ideen. Die eine, nämlich die Gegenüberstellung der zwei menschlichen Typen: des vir activus und des vir contemplativus, ergab sich, sobald der Künstler von eigentlicher Porträtgestaltung absah und Idealbilder schuf, bei der Anordnung zweier Gräber, wie von selbst. Indem sich mit ihr die andere, gleich naheliegende des Lebens als eines Zeitlichen verband, war die allgemeine Konzeption gegeben. Und wir begreifen, dass nun die früher dekorativ gedachten, dann einem Allegorischen zustrebenden Sarkophaggestalten ihre bestimmtere Prägung im Sinne von Allegorieen der Zeit erhielten. Wir belauschen das erste Werden von „Tag“ und „Nacht“, „Morgen“ und „Abend“, sehen sie aus dem Lebensgedanken hervorgehen als ein Gleichniss eben dieses Lebens, das uns in Jugend und Alter, in That und Gedanke verbildlicht wird. Wir gewahren aber zugleich auch die Entstehung der Capitani als allgemein menschlicher Typen. Beachten wir wohl, dass weder die Flussgötter, noch Himmel und Erde zu sehen sind, keine Allegorieen des Raumes! Sondern nur solche des menschlichen Wesens und der Zeit! Mit dem Plan des zweiten

Grabmales scheint sich der Meister gar nicht, höchstens in Gedanken beschäftigt zu haben.

In der dritten Phase, der ersten Beschäftigung mit dem einfachen Grabmal, das 1523, vielleicht schon früher, entworfen und Anfang 1524 im Modell gestaltet wird, findet eine wesentliche Veränderung des vorherigen Programmes statt. Die Madonna wird ausgeschieden. An ihre Stelle tritt der Duca (Giuliano), und zwar als Feldherr, als Capitano. Das dominirende religiöse Element verschwindet und wird ersetzt durch das heroische, kriegerische. Dies wird gekennzeichnet durch:

1. die Viktoria, die den Helden bekrönt,
2. die Trophäe auf dem Gesims,
3. die Hermen mit den Kränzen,
4. die antikisch gedachten Klageweiber,
5. ein Relief (Gefangene vor Feldherr in XXVII),
6. durch die hier mehr betonte Guirlande zwischen den Sarkophagfiguren,
7. vielleicht auch durch die sitzende, eine Tafel oder Buch haltende Figur im Felde links neben dem Sarkophag (in XXVI), falls diese, wie mir denkbar erscheint, als Fama zu deuten ist („tiene gli epitafi").

Hier treten nun die Flussgötter, die einmal in der ersten Phase vorübergehend ins Auge gefasst worden waren, ein; an der Stelle von Jugend und Alter erscheinen Himmel und Erde und die Zeitallegorieen erhalten deutliche Charakteristik als Tag und Nacht.

Eine vierte Phase führt die endgültige Entscheidung herbei. Die Gesamtkomposition mit den Hauptfiguren bleibt; aber es tritt eine durch den Raum bedingte Vereinfachung ein: der ganze bekrönende triumphale Apparat, selbst nachdem er reduzirt worden ist auf einige Einzelfiguren, wird weggelassen, so auch die Viktoria und der Feston zwischen den Sarkophagen. Nur eine Erinnerung an ihn wird gewahrt: in den zwei Kränzen an der Attika und in den kleinen Trophäenreliefs an den Aufsätzen über den Pilastern, den sogenannten Thronen, die nichts Anderes als Überbleibsel des Hermenaufbaues sind — wir erinnern uns aber daran, dass Michelangelo lange an dem Gedanken, die Trophäe oben anzubringen, festhielt, nämlich bis etwa 1527! Formal betrachtet ist der Sieg der Plastik über die Architektur entschieden.

Was nun die Deutung anbetrifft, müssen wir die dritte und vierte Phase im Wesentlichen als Einheit betrachten, dabei aber beobachten, dass sich insofern eine Wandlung vollzieht, als am Schlusse der Charakter der Herosapotheose bemerkbar abgeschwächt und hierdurch den Allegorieen grössere Bedeutung gesichert wird. Kein Zweifel aber kann mehr darüber obwalten, dass die rein

allegorische Gestaltung, die nunmehr an Stelle der religiös-allegorischen getreten ist, in innigster Beziehung zu der Idee der Heldenapotheose steht. Denn die Figuren von Erde und Himmel, sowie der Flüsse treten gleichzeitig mit dem gesamten reichen Apparat der Embleme des Heldenthumes auf. Sie müssen also aus dieser Idee gedeutet werden, und auf deren Art weist zu gleicher Zeit entscheidend ein anderes Moment hin. Wir nehmen nämlich wahr, dass für die Entwürfe dieser dritten und vierten Phase die Betonung der Trauer und des Schmerzes kennzeichnend ist, wie wir es in der zweiten Phase nicht fanden. Die Trauer kommt zum Ausdruck erstens in den Klageweibern, zweitens in der „Erde", und drittens in den Sarkophagfiguren, die gleichsam die Funktionen der Klageweiber, als diese aus dem Entwurfe verschwinden, übernehmen (wenn auch noch nicht in so gesteigerter Weise, wie in den ausgeführten Statuen). Ob auch in den Flüssen, bleibt zweifelhaft, jedenfalls nicht in den ersten Entwürfen, sondern erst in den letzten.

Es handelt sich also um die Verbildlichung der Trauer um einen Helden. An die Stelle der Lebensidee, die in der zweiten Phase herrschte, ist die Todesidee getreten.

2. *Die nähere Deutung.*

Wir stehen nunmehr auf durchaus sicherem Boden. Die Idee der dritten und vierten Phase ist, fügen wir nur in Gedanken die Flüsse hinzu, die in den Denkmälern selbst verwirklichte. Es handelt sich nicht, wie man bisweilen angenommen hat, um eine nachträgliche Zusammensetzung derselben, sondern die Grabmäler, wie wir sie jetzt sehen, entsprechen Michelangelos Gedanken, worüber ja auch die kritischen Untersuchungen der Entstehungsgeschichte keinen Zweifel liessen.

Die Berechtigung ist gewonnen, Kritik an den früher von mir verzeichneten verschiedenen Deutungen, und zwar zunächst nur was das Allgemeine betrifft, zu üben.

1. Die Deutung aus den politischen Verhältnissen erweist sich, auch von dieser Seite betrachtet, als unhaltbar. Dass der Schmerz über dieselben mitgewirkt habe bei der Gestaltung der Sarkophagfiguren, wird aber gewiss nicht zu leugnen sein.

2. Die Deutung aus platonischen Anschauungen mag im Einzelnen möglich sein, aber nicht für die Gesamtidee.

3. Die Deutung aus religiösen Vorstellungen ist nicht möglich, weder für den zweiten, noch für den dritten definitiven Entwurf. Wohl zeigt der zweite das religiöse Element, aber doch nur in der

Madonna. Von einem Gesamtplan, wie ihn Brockhaus in Anlehnung an die Ambrosianischen Hymnen entwickelt, kann nicht die Rede sein, denn damals sind weder Himmel und Erde, noch die Flüsse gegeben. Damit fällt — das brauche ich wohl nicht weiter auszuführen — die ganze Hypothese, denn sollten wir selbst zugeben, dass damals schon alle vier Tageszeiten geplant waren, wofür wir keinen Beweis haben, so genügte das Vorhandensein dieser Allegorieen in keiner Weise, die Quelle der Inspiration in den Hymnen zu finden. Nur das Zusammen aller der Figuren: Tageszeiten, Erde, Himmel, Flüsse liess die Hypothese als denkbar erscheinen. Sie wird, ebenso wie die Groner'sche und Hopfen'sche durch meinen Nachweis, dass es ein solches Zusammen im zweiten Entwurfe nicht gab, beseitigt. Burgers Behauptungen wies ich schon früher zurück.

4. Die Petersen'sche Deutung aus der Antike wird gleichfalls unhaltbar. Sie wäre annehmbar nur, wenn von Anfang an die Allegorieen der Tageszeiten verbunden mit den Flüssen aufträten. Statt dessen zeigt die Entwicklung ja nicht das Ausgehen von einem solchen Gedanken, sondern die isolirte allmähliche Entwicklung der Allegorieen aus anfangs rein dekorativen, später in einem bestimmten geistigen Zusammenhange sich formenden Vorstellungen. Dass die Flussgötter auf die Antike zurückzuführen sind und dass auch bei der Konzeption der Tageszeiten die Antike mitgewirkt hat, deren Einfluss wir ja auch in den Trophäen, Hermen, Kränzen, Klageweibern finden, wird Niemand leugnen. Der Gesamtgedanke aber ist nicht der Antike entnommen, sondern zeigt nur Analogieen.

5. Die Deutung aus einem Karnevalsliede, die aus anderen Gründen schon zurückgewiesen wurde, stellt sich als unvereinbar auch mit der Entwicklung heraus.

Über allen diesen fallenden Deutungsversuchen erhebt sich siegreich nur die Deutung aus Michelangelos Gedichtentwurf. Die in diesem erhaltene Erklärung lautete: „die Todtenklage der Zeit um den Helden“ — und „Todtenklage um den Helden“ lautet die aus den Studien der Zeichnungen sich ergebende Erklärung. Diese Übereinstimmung mit Michelangelos eigenen Worten erhebt ihre Richtigkeit zur unumstösslichen Gewissheit.

Welcher Art nun aber ist diese Todtenklage, welche Vorstellungen leiteten den Meister? Dieser deutet es in seinen Worten selbst an, wenn er von Tag und Nacht, also von der Zeit spricht. Es sind nicht menschliche Individuen, die um einen ihnen angehörigen Verstorbenen trauern, sondern die Trauer gilt einem Grossen, der ganzen Welt Angehörigen, daher auch die ganze

Welt trauert. Alles wird begreiflich, sobald wir erkennen, dass es sich nicht um Giuliano Medici handelt, sondern um den Heros, den „Halbgott“, wie wir ihn in Gedichten genannt finden. Es ist ein Heroenkultus, den wir vor Augen haben. Über den armseligen Medici schwang sich Michelangelo empor zum Idealbild menschlicher, ja übermenschlicher Grösse. Und an Stelle des trauernden Menschen setzte er dementsprechend die Trauer des Kosmos: die Zeit (Tag und Nacht) und der Raum (die Erde) sind die Leidtragenden. Die Erde — man möchte, pedantisch ein Programm feststellend, hinzufügen: und der Himmel. Hier aber setzt ein anderer Gedanke von religiöser Färbung ein: der Himmel frohlockt, denn er hat den Helden für sich gewonnen. Indem aber Raum und Zeit menschlich personifizirt wurde, haben wir in den Allegorieen die trauernde Menschheit mit inbegriffen. Man beachte, wie die Klageweiber der früheren Entwürfe gleichsam in den Tageszeiten aufgegangen sind.

Nun aber die Flüsse! Sind sie auch als Raumallegorieen zu fassen, als das Element des Wassers gegenüber dem der Erde und der Luft, wie man wohl angenommen hat? Als Element doch keinesfalles, dann müssten wir erwarten, auch das Feuer am Grabmal Giulianos personifizirt zu finden. Dies ist aber nicht der Fall. Wenn Hopfen auf die brennenden Kandelaber in Entwürfen hinwies, so sagt dies Nichts — ganz abgesehen davon, dass man hierbei wohl schwerlich an die Verdeutlichung eines Elementes denken dürfte —, denn die Kandelaber finden sich nur auf Entwürfen der zweiten Phase und dort ist Nichts von Flüssen, von Erde und Himmel, also von Gestalten, die als Elemente zu deuten wären, zu sehen. Und gerade in unseren Entwürfen definitiver Gestaltung fehlen die Kandelaber. Und weiter ist zu beachten, dass die Flüsse doch auch für das Lorenzograbmal geplant waren, wo keine anderen Elemente verbildlicht worden sein können. Als Allegorieen des Wassers also dürfen wir die Flüsse nicht auffassen. Als was aber dann?

Nun, ich meine, sie sind wohl auch Trauernde, aber nicht Repräsentanten des verwaisten Kosmos, sondern sie gehören dem anderen Bereiche der Allegorie an, nämlich demjenigen der Vorstellung von dem Herrscherthum. Tauchen sie doch auch schon in einem frühen Entwurfe auf, in dem sonst noch keine Spur von der Klage des Kosmos zu finden ist. Sie gehören also gleichsam als Symbole irdischer Macht zum Heros. Sie bedeuten, am Boden unmittelbar unter den irdischen Resten des Himmelentrückten gelagert, sein Reich. Und dass auch hier ein Trauern dargestellt werden sollte, entspricht dem von Michelangelo selbst geäusserten

Grundgedanken. Ich möchte, um zu zeigen, wie ganz eine solche Auffassung in dem Geiste der Zeit lag, nur auf ein Beispiel, auf das Grabmal des Bernardino Rota († 1575) in S. Domenico zu Neapel hinweisen. Da erscheinen als Trauernde die Kunst und die Natur, sowie der Arno und der Tiber, welche Kränze zu dem Verstorbenen emporhalten. Die Inschrift lautet:

Rotam flet Arnus atque Tybris extinctum
Cum gratiis queruntur aonis divae
Ars ipsa luget luget natura
Florem perisse candidum poetarum.

Auch werden wir noch erfahren, dass für das Grabmal Pauls III. ein Relief geplant war, „con due fiumi, l'uno fatto per un lago, e l'altro per un fiume, che è nello stato de' Farnesi" (Vas. VII, 547). Von anderen späteren Beispielen brauche ich nicht zu sprechen. Man bedenke ferner, in wie reichem Maasse die Dichter jener Zeit die Flüsse heranziehen, wollen sie bedeutende Persönlichkeiten und deren Heimath verherrlichen. So dürfen wir, glaube ich, getrost selbst so weit gehen mit Porrino (s. oben S. 505), den Flussgöttern den Namen Tiber und Arno zu geben. —

Der Gedanke: „Todtenklage der Zeit um den Heros" hat sich uns erweitert zu demjenigen der Todtenklage des Kosmos um den seiner irdischen Herrschaft entrissenen, in den Himmel eingegangenen Helden. Dies ist das Thema des Giulianodenkmales. Wie aber verhält es sich mit dem des Lorenzo? Auch dort Zeitallegorieen, auch dort Flüsse, auch dort ein Feldherr, ein Heros. Es ist also im Wesentlichen die gleiche Idee. Um eine blosse Wiederholung aber konnte es sich doch nicht handeln. Die Differenzirung war nur auf einem Wege zu gewinnen, und diesen hatte Michelangelo schon in dem definitiven Entwurf des Doppelgrabmales beschritten: den Weg deutlicher Wesensunterscheidung der zwei Fürstengestalten. Doch bildet er nun zwei Typen des Heldenthumes: dem Helden der That Giuliano stellt er den Helden des Gedankens in Lorenzo gegenüber. Er hält jetzt durchaus an der Kennzeichnung des Helden als Herrscher fest: beide sind Krieger, während für das Doppelgrab noch der Mann in häuslicher Tracht neben den Feldherrn gestellt war. Die unmittelbare Anschauung des Helden schien ihm nur durch die nicht bürgerliche, sondern kriegerische Tracht erreichbar. Nicht einen Helden des Geistes, sondern einen geistigen Helden wollte er geben. Und wunderbar erscheinen nun, worauf oft hingewiesen worden ist, wie dem Handelnden Tag und Nacht, so diesem Sinnenden die Dämmerungsgestalten des Morgens und des Abends angepasst.

Was gäben wir darum zu wissen, welche Figuren hier in den Nischen neben Lorenzo dem „Himmel“ und der „Erde“ entsprechen sollten? Alle Dokumente schweigen. Ist sich Michelangelo selber darüber noch nicht klar gewesen? Eine einzige Vermuthung nur vermag ich aufzustellen, aber sie bleibt der Hinweis bloss auf eine Möglichkeit, nichts mehr. Dachte der Meister daran, jene beiden Gestalten von Jugend und Alter, die er für das Doppelgrab geplant, anzubringen?

War der grundlegende Gedanke im Lorenzodenkmal der gleiche wie im Giulianograbmal, so genügte doch die Differenzirung, die Idee des Heldenthumes, die im Giuliano nur einseitig beleuchtet worden wäre, in vollem Umfang zum Ausdruck zu bringen. Und hier gewinnt nun, scheint mir, Kaisers Behauptung von der Charakteristik idealer Fürsten als Vertreter der sittlichen Menschenwelt ihre volle Berechtigung. Die Fürsten als ideale Bilder des Menschenthumes, das nach seinen zwei Seiten, sagen wir im Sinne der Renaissance: des aktiven und kontemplativen Wesens, geschildert wird. Im Lorenzo Alles durch die Haltung tiefer innerlicher Versenkung verdeutlicht, bei Giuliano nicht nur durch die aufmerkende thatbereite Haltung, sondern ausserdem noch durch den Herrscherstab und die in der Hand gehaltene Münze, welche zugleich Macht und Liberalität bedeutet. Hier das Äussere in Attributen, dort der rein innerliche Vorgang.

So erweitert sich vor unseren Augen die Fürstendarstellung zur Menschheitsdarstellung, und nun werden dem tiefer eindringenden Blick auch die Allegorieen zu Symbolen von allgemein menschlichem Gehalt. Der einfache grundlegende und formbildende Gedanke der Todtenklage des Kosmos gewinnt einen tieferen Bezug auf Menschenwesen und Dasein. Das ist ja das alte, ewig neue Wunder des Mythos, dass er neben seiner einfachen, sachlich bestimmten Bedeutung noch eine tiefere allgemeinere besitzt. Ich sagte es schon: diese Tag und Nacht, Morgen und Abend, diese Himmel und Erde erscheinen ja in menschlicher Gestalt. Dieser Raum und diese Zeit sind wir selbst, ist unser Erdenleben. Wir sind es, die schlafen und wachen, die leiden. Was in Raum und Zeit befangen, ist dem Leiden unterworfen: das menschliche Schicksal ist tragisch. Jene fünfte, oben besprochene Deutung besteht zu vollem Rechte, sie trifft den inneren Gehalt des Mythos, den Michelangelo hier schuf. Und dieses unerbittlich wahrhaftige und furchtbar schmerzliche Bekenntniss von der Tragik des Lebens war eine Offenbarung seines eigenen Leidens: das Allgemeine ist ein höchst Persönliches. Auch die vierte Deutung hat durchaus Recht!

So enthüllt sich das Geheimniss der Medicikapelle:

ihr Mythos ist: die Erzählung von der Klage, die die Tageszeiten und die Erde um den verstorbenen Helden anstimmen, indess der Himmel ihn frohlockend aufnimmt; der tiefere Sinn ist: die Tragik alles in Raum und Zeit entstehenden und vergehenden Lebens, und das persönliche Moment: der in Stein erstarrte bildnerische Schmerzensschrei einer in Leiden sich verzehrenden grossen Künstlerseele.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01030 6922





